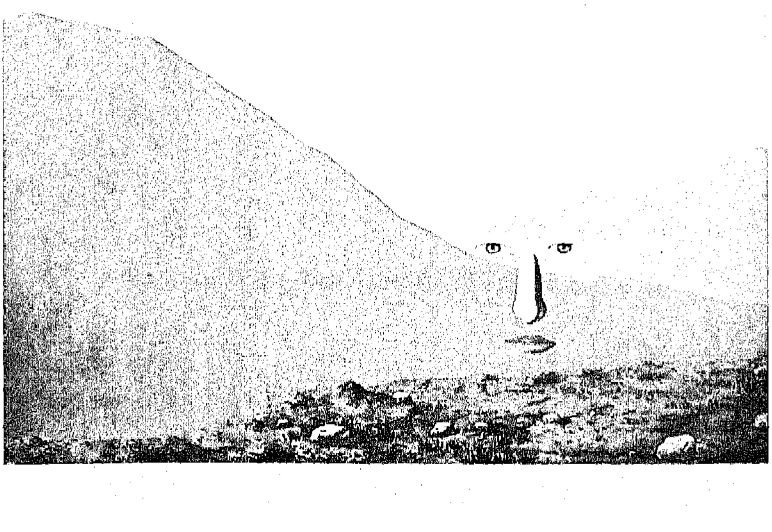
لن
يُجبرنا الخوفُ من الجُنون أو المُحرّمات أو منكُم على أن نُبقى مُنكّسة



دار الشروق

الطبعة الأولى : ١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ م

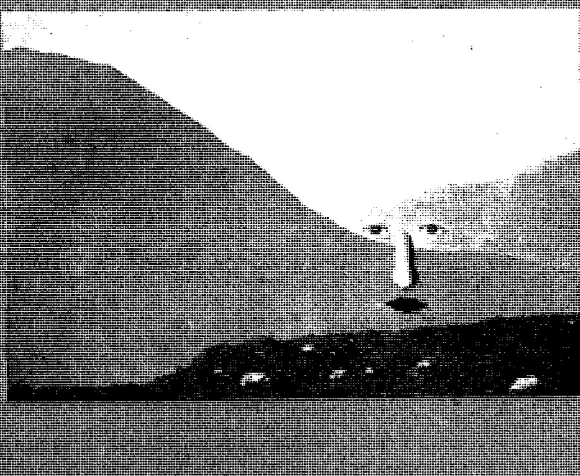
© دار الشروق

القاهرة : ١٦ شارع جواد حسني - هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٢٩٣٣٣
فاكس : ٣٩٣٤٨١٤ (٠٢) تلكس : 93091 SHROK UN

بيروت : ص . ب ٨٠٦٤ - هاتف ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣
برقيا : داشروق - تلكس : SHOROK 20175 LE

سمير غريب

لن يُجبرنا الخوفُ من الجُنون أو المُحرّمات أو منكُم على أن نُبقي راية الخيال مُنكّسة



دار الشروق

إهداء

الى حبيبتيّ

سامية وياسمينة

أعذب وأنقى البشر

المبرر الوحيد لي في هذه الحياة

لقد نسيت كل شـــيء فى هذا الكتاب .. ليس لأنى أكرهه ، بل لأننــى أحبه ، أننا لاننسى من نكرههم أبدا .. فلاتؤاخذونى .

لقد قدمــت فى هذا الكتاب شخصيات لم ألتـق بها ، لكننى أحببتها ..وقدمـت أفكارا - احاول أن أمارس بعضهـا ، والبعض الآخر عصى على الممارســة فى مجتمع مسجون ..ولا أنتظر الافراج عنه فى حياتى .. فلا تؤاخذونى ..

ربما اكون قد حكيت فى مقدمة كتابى الاول " السريالية فى مصر " قصة هذا الكتاب .. والحقيقة ان هذا الكتاب سابق على كتاب السريالية فى مصر .. فعندما ذهبت ذات صباح من عـام ١٩٧٩ او ١٩٨٠ - الى معرض سلفـادور دالى الجامع فى مـركز جـورج بومبيـدو - بوبور - فى باريس فكرت فى كتابة مقالـة عنه ، وكتبتها ونشرت فى مجلة آخر ساعة . واثناء كتابتها فكرت فى كتابة هذا الكتاب . .. واثناء كتابتـه فكرت فى كتابة فصل فيه عن السريالية فى مصر .. فاستغرقنى هـذا الفصل سنوات حتى صار كتابـا مستقلا فنشرته عام ١٩٨٦ . ونسيت الكتاب الاصلى .

دخلت وزارة الثقافة فى اكتوبر ١٩٨٧ فداهمتنى احداثها واصبحت "موظفا كبيرا" !!.. حتى كدت أنســى الكتابة .. فعدت الى أوراق الكتــاب الأول وبذلت جهدا خـرافيا فى تجميع شتات نفسى التى تـركتها فى هذه الاوراق ، وراجعتها ، واضفت عليها معلـومات وتعليقات ومصـادر ، ومن هذه الاضـافات فصل خاص بالسريالية فى السينما .

والواقع إننى مازلت أدين للسريالية بـالكثير . لقد فهمت بعد أن فهمتها ماذا كنت افعل فى طفولتى وصدر شبابى فى درب البستان المتفرع من شـارع الجمهورية فى منفلوط ، او فى امسيات الصيـف على الكوبـرى الجديد ، ومـع زملائى فى مـدرسة الصيـاد الابتدائيـة ثم مدرستــى مصطفى لطفــى المنفلوطــى الاعداديـة والثانـوية .. كـل ذلك فى دروب منفلـوط المسكونة بالاوهام كما قلت فى اهداء الكتاب السـابق .

لقد ارتكبت اول فعل حـب سريالى فى حياتى عندما كنت فى الصــف الثالث الاعدادى - وربما الثانــى - بتركى رسالـة غرامية فى درج " نجـوى " والتى اعطتها بـدورها لمدرس

الالعاب الوسيم – الاستـاذ كمال القليوبى على ماأذكر – والذى نادانــى فى طابور المدرسة الصباحى ليدخلنى حجرة الناظر ويصفعنى اول وآخر "قلم" فى حياتى الدراسية ، عقابا لى على هذا الفعل . ولم يمنعنى ذلك من الســـير على قدمى ٨ كيلو متر على شاطىء ترعة الابراهيمية من منفلوط الى قريتها " لأقترب من حيث يسكن وهمى .

وكم من صدفة موضوعية مرت بـى ، وكم من سخرية سوداء سخرت منها وسخرت منى.. وكم من جنون عشته على حافة الحياة ، وكـم من موت صادفته فى جنونى ، وكم من عشق مـولد مدمـر ، وكم من قصـائد آلية كتبتها وأخـاف من نشرها على الملأ .. وكـم من فضائح فى حياتى أعتز بها .

وأنا فى هذه المقدمة اكتب عن نفسى لا عن السريالية ، فالسريالية لها كل الكتاب وجل هذه المقدمة . ونفسى جزء من الموضوع ايضا .

فلقد عافت نفسى الواقـع الذى نعيشه فى البلدان العربية.. الواقع العربى .. المأساوى، وأنـا لاأريـد الحديث عنـه حتـى لا أكـرر كلامـا سمجـا ثقيـلا على الـرغم مـن صحتـه وأهميته..ولكن لن ينصلح هذا الـواقع الى حال جديد إلا بتحطيمه ..هذه حقيقة .. لن يتقدم العرب إلا إذا أدركوا قيمة الحرية ، وأهمية الإبداع القصوى وشرطه المطلق وهو الحرية..لن يتقدموا إلابسقوط "الوعى".. لن يتقدمـوا إلا إذا تركوا كل واحد يفعـل مايشاء دون إضرار بالآخرين

كل انسان حر فيما يؤمن وفيما يعتقد وفى الجهر علنا بذلك ، دون خوف من سجن أو من تشريد ، فأعطوا ماالله لله ، ومالقيصر لقيصر .. وادركوا أنكم لن تتقدموا خطوة إلابقدر ما تحطمون من أشكال الإرهاب تحت أى مسمى:دين،نظام،سياسة،مجتمع ، قيم،...الخ.

إن القيم التى لها حق الحياة هى قيم : الحب ، العدل ، الحرية .. وهى ذاتها قيم التقدم لو كنتم تفقهون .

ومن الفكاهــة السوداء أننى أقول هذا الكـلام فى نهاية القرن العشرين،فـأى تقدم هذا الذى نريد أن نلحق به؟؟ والعالم قد دخل بالفعل فى القرن القادم ...ونحن مازلنا فى أذيال القرن الماضى...سلاح اليأس التام من الواقع يبدو هو السلاح الوحيد الناجز فى تلك اللحظة.

أما عن السريالية التى تتمتع بأكبر قدر من الجهل بها ومن التشويش والتضليل وعدم الفهم وندرة المراجع فى عالمنا العربى .. فحدث ولاحرج .

لقد قلت فى هذا الكتاب الكثير .. لكننى لم أقل كل شىء .. فلا تؤاخذونى..

بيت سامية الملاح المطل على مسجد الصالحين والضجيج

الدائـم ٢٢ مايــو ١٩٩٢ الساعــة ١٥ر١١ مســـاء .

[١]

" إن السريالية لا تقدم نفسها على أنها عرض لمذهب . . إن بعض الأفكار التى تشكل نقطة إنطلاقها حاليا لاتسمح إطلاقا بالحكم المسبق على تطورها اللاحق " .

مجلة الثورة السريالية

وقائع سنوات الجمـر (١)

نشر اول بيان للحركة السريالية عام ١٩٢٤.. إلا أننا لا نستطيع ان نبدأ بعرض تاريخ الحركة من هـذا العام .. لسبب بسيط : هو أن ذلـك البيان كان تكريسا لحركـة قائمة لها إبداعـات بالفعل .. كما أننا إذا بـدأنا من هـذا العام فسوف نقوم بعمليـة بتر لنشاط رواد الحركة النظـرى والعملى فيما قبله.. لذا قـد تبدو لنا أحـداث وكتابـات هذا العام ومـا يليه مشوشة.

وفى نفس الوقت ، ارتبـط نشوءالحركة بالأحداث التى توالت على اوربـا وفرنسا بشكل خاص فى مطلع هذا القـرن والتى انفجرت بقيام اول حرب عالمية تشهـدها البشرية. وكان لهذه الحرب تـأثير مباشر ورئيسـى فى نشوء حـركات الـرفض والتمـرد والثورات الفنيـة والأدبية ، والتى تعتبر السريالية أكثرها إكتمالاً .

ليس هذا فقط ، بل كان للسريالية جذور فى بـداية موجات التحديث الأدبية والتى تعود الى سنوات طويلة قبل السريالية .

ولقد جمعت العوامل السياسية – الاجتماعية وجذور التطور الفكرى والفنى بين ثلاثة فرســان فرنسيين (اندرية بـريتون ولوى اراجون وفيليـب سوبو) منذ مقتبـل حياتهم الإبداعية – النقدية ، فساروا معاً يشقون طريقا لأكثر الإتجاهات راديكالية فى الأدب والفن فى عصرنا الحديث . . السريالية.

لذلك سيرتبط حديثنا عن السريالية ، بكل هذه العناصر مترابطة .

" إنه لأمر ذو مغـزى ان تكون ولادة السريالية قد بـدأت واكتملت تحت تأثير الحرب

---

(١) نفـس اسم فيلـم للمخرج الجزائرى الاخضر حـامينا . وقـد استفـدت بشكل خـاص فى هذا الفصـل التـاريخى السردى من كتـاب مـالكو لم هـاسـلام ، العـالم الحقيقى للسريـاليين (MALCOLM HASLAM, THE REAL WORLD OF THE SURREALISTS LONDON, 1978) كما اعتمدت نفس بناء الكتـاب الذى يقوم على التسلسل الـزمنى فى سرد الأحداث ، وذلك نظـراً للفائدة الهامة لهذا البناء فى فهم وادراك الجو المحيط بنشأة السريالية والعوامل المؤثرة فيها.

العالمية الأولى، وأن تكون الآثار الأدبية المفضلة لدى السرياليين كآثار لوتريامون ورامبو قد كتبت أيام حرب سابقة هى حرب ١٨٧٠ ، وفى جو مماثل سادته روح الهزيمة ، والرغبة فى تحطيم القيم التقليدية ". (١)

تدين الحركة السريالية " للبابا " اندرية بريتون بالفضل الأكبر فى وجودها وتفاعلاتها وأفعالها . وهو بالفعل مبدع غير عادى جمع بين حالتين قليلا ما يجتمعا : التنظير العقلى والإبداع الفنى . بما لهما من متطلبات مختلفة .. فما بالك والموضوع هو السريالية .. أى أقصى حالات الإبداع دخولا فى الواقع بأقصى درجات الخروج عليه .

* * *

واندرية بريتون فى حد ذاته شخص جذاب شكلا ومضمونا ، مثير للإهتمام ، كتبت عنه عشرات المؤلفات التى يستحقها . " فحكاية " بريتون نفسها تلخيص للحكاية السريالية ، ولكنها ليست بديلا عنها . وهى مثل الحكاية السريالية شديدة التشويق والإثارة .

ولد اندريه بريتون André Breton فى ١٨ فبراير ١٨٩٦ فى " تنشبراى " -Tinche bray الفرنسية . تلقى تربيته الأولى على يد جده لامه .إنتقلت العائلة فى الرابعة من عمره الى حى "بانتان" فى باريس . ودخل عام ١٩٠٦ مدرسة "شابتال" حتى أنهى دراسته الثانوية.

حول طفولته يتحدث فى كتابه " الأوعية المتصلة " عن : " روايات سوداء كانت تذكرنى بطفولتى الأولى ، أيام كنت أستمع فى نهاية النهار المدرسى مع اترابى الصغار ذوى السنوات الست ، الى قصص مخيفة يرويها معلم مدرسة فريد يدعى " تورتولو " ، لم أعرف يوما من أين كان يستقيها " (٢). يتذكر أيضا من سن الثالثة عشر مومسا سحرته عيناها البنفسجيتان – وكان يكره اللون البنفسجي – فيما كان يعبر ووالده ملتقى شارعى ويومور وبالسترو . كما يذكر فتاة اسمها اولجا لها نظرة مماثلة ، كان يلتقيها فى محطة الاتوبيس الذى يقله الى المدرسة .

فى ١٩٠١ زار معرضا لإعمال من الفن الاوقيانوسى (٣) اقيم فى ميدان التروكاديرو.

---

(١) والاس فالى . عصر السريالية . ترجمة خالدة سعيد . منشورات نزار قبانى . بيروت ١٩٧٦ ص ٢٤.

(٢) كميل قيصر داغر : اندريه بريتون – المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت . ١٩٧٩ص (١٤) .

(٣) المقصود بالفن الاوقيانوسى هو إبداع سكان استراليا والجزر الواقعة فى المحيط الهادىء بين آسيا وامريكا.

وقرأ كتاب ايميل دور كايم الذى نشر عام ١٩١٢ حول القوة الرمزية السحرية للطواطم والتصورات العقائدية الأخرى فى استراليا . وقبل أن يترك المدرسة اشترى بالنقود التى كسبها كجائزة تمثالا من البحار الجنوبية.

حين سئل عام ١٩٥٢ ، أثناء حوارات اذاعية حول جذور دعوته ككاتب ولا سيما كسريالى ، قال: " ربما يمكن للتحليل النفسى أن يوضح ذلك من خلال التنقيب بعمق فى طفولتى ، ينبغى لكى اجيب على السؤال أن أتطلع الى نفسى بعد ذلك بكثير . إلا أنه يمكن القول أنها – أى الجذور – ترجع الى عام ١٩١٣ ، مع الانتهاء من سن المراهقة وحين أصبحت أعرف لنفسى عددا من الميول والعناصر الخاصة . " (١)

حتى عام ١٩١٣ كان بريتون قد قرأ بودلير ومالا رميه تحت تأثير مدرسى البلاغة فى مدرسة شابتال . وبدأ فى دراسة الطب إستجابة لرغبة اسرته .

وهنا نتوقف بعض الشىء لأن بودلير بخاصة ومالارمية كان لهما تأثير كبير على السرياليين. وعلى رأسهم اندرية بريتون .

فشارل بودلير Charles Boudelaire الكاتب والشاعر الفرنسى الذى ولد فى باريس عام ١٨٢١ ومات عام ١٨٦٧عن ستة وأربعين عاما . تمرد على اسرته البرجوازية بحياة بوهيميه . وأدانه القضاء الامبراطورى عام ١٨٥٧ عندما أصدر أشهر دواوينه " أزهار الشر " بعد محاكمة شهيرة.

" المهم أن تبشير بودلير بإستقلال الخيال أصبح مبدأ رئيسا فى المذهب السريالى . فقد رأى بودلير أن الأثر الفنى هو نتاج الخيال ، وهو ، مع ذلك ، صحيح وواقعى فى الوقت نفسه . ولعل هذه هى الطريقة المثلى لتعريف الصدق فى العمل الفنى ، فهو فى ان يتبع الفنان خياله بأمانة . وقد رأى بودلير ، زيادة على ذلك ان نتاج الخيال يتأتى عن نوع حقيقى من الألم. وهو ليس ألم الحياة اليومية المؤقت العابر ، الناتج عن فقدان الطمأنينة ، أو عن الحرب والحب ، بقدر ما هو العذاب الداخلى العميق الدائم ، الذى نكبته عادة ونخفيه تحت ستار النسيان المقصود . وعلى الشاعر أن يغوص عميقا فى ماضيه ، وفى معانى طفولته ، شأن المحلل النفسانى . بيد أن مواجهة الذات فى ماضيها تتطلب بطولة عظيمة .

" وما من كاتب سريالى بلغ ببطولته الحد الذى بلغته بطولة بودلير الخارقة التى هى أبرز مميزات شخصيته . إلا أن السرياليين إستخدموا نهج بطولته وطقوسها وقلدوها .

---

(1) Andre Breton, Entretien. Ed, Gallimard. 1952.

فقد كـان إكتشاف بـودلير لذاته فى عـذابها ، وكشفه عنهـا فى كتاباتـه مثالا نمـوذجيا والفنانون الذين إتبعوه ، والسرياليون خاصة ، كرروا نهجه كأنما هو سر دينى ، معتقدين أنهم يتمكنون من بلوغ السر إذا مارسوا ، بدقة ، جميـع مظاهره الطقوسية . وكل أدب هو ، الى حد ما ، تحليل للنفس "[١].

اتيان – او ستيفان – مالارمية Etienne, dit Stéphane, Mallarmé هو الآخر شاعر فرنسى ولـد فى حياة بودلير – عام ١٨٤٢ – ومـات عام ١٨٩٨ . عاش طفولـة تعسة فقد خلالها امه . تنقل موظفـا ثم مدرسا للإنجليزية فى عدة أقاليم فـرنسية قبل أن يستقر مرة اخرى فى باريـس عام ١٨٧١ . قصيدته الأهـم هى " هيروديـاد " "Héodiade" وقد أبدعها فى بداية عهـده بالشعر وعمره اثنين وعشريـن سنة ويصور فيها أميرة عـذراء تحمل نفس الاسم تترفـع عن عـالم الرجـال . وقد وصـف إتجاه بودلير ومـالارمية بـالرمـزية . إلا أن مالارمية يحدد وجهـة نظره فى الشعر بأنه " تصـوير الأثر الـذى يـحدثـه الشـىء ، لا الشـىء نفسـه ". ومـن قصائـده أيضا : " اللازورد " و " أصيـل إلـه الحـقول ".

لكن " هيروديـاد " – كما يرى والاس فالى – " تقـف من حيث شخصيتهـا على عتبة السريالية . غير أن القصيدة ليسـت تكريسا للنهج السريالى بقدر ما هى تكـريس للاهداف السريالية . ولقد رأينا أميرة مالارمية – هيروديـاد – فى شراكة مع العالمين المادى والروحى ، تلتحق بهما ، مـوضحة بذلك هـذين العالمين والـوحدة التى تؤلـف بينهما . ولا يقتصرفعل هيروديـاد على تداخـل العناصر الـذاتيـة والموضوعيـة ، بـل هو ، فـوق ذلك ، وصـول الى السريالية (ما فوق الواقع) بمعناها الحرفى ، لأنها تـدخل حيزا كائنا فوق عالم او منفصلا عنه ".[٢]

فى تلك السنة –١٩١٣– إكتشـف بريتـون متحف جوستاف مورو [٣] الذى يقول عنه فى كتابه السرياليـة والرسـم " شكل الى الأبد طريقتـى فى الحب . هنالك إنكشـف لى الجمال والحب عبر بعض الوجـوه ، بعض الأوضاع النسائية . ان نموذج النسـاء اولئك اخفى على ، على الارجح ، كل النماذج الاخرى . كان ذلك هو الإفتتان الكامل " .

---

(١) والاس فالى . مرجع سابق ص ٣٠ .   (٢) والاس لإلى . مرجع سابق ص ١٠٥ .

(٣) جوستاف مورو Gustave Moreau (١٨٢٦ – ١٨٩٨) مصور فـرنسـى تفرغ لـرسم الموضـوعات الخيالية المأخوذة عن القصص الكلاسيكية والدينيـة . وقد غدا فى شيخوخته استاذا عميق الأثر ، تتلمذ على يديه كثيرون منهم مـاتيس وروؤه ، ترك ٨ آلاف لوحة ورسـم أهداها الى الشعـب الفرنسـى فتحول بيته الى متحف لأعماله بعد وفاته.

هنالك استـوقفه رسـم فتاة مثلت نظـرتها بالنسبة اليه اشارة العـودة للحياة بعد فترة يأس طويلة : " تلك العينـان اللتان لم تتوقفا منذ خمسة عشر عاما عـن ممارسة سحرهما على . تلك العينان والأضواء مسلطة عليهما ، جعلتانى افكر حالا بسقوط نقطة ماء ، ملطخة بسماء عاصفة ، على ماء مستكين " . ان عينى المرأة التى افتتـن بهما بريتون فى لوحة مورو سوف تعودان لتظهرا مرارا فى أدبه .

نشر بريتون اولى قصائده عام ١٩١٤ وأهدى إحداها الى بول فاليرى (١) وكان يحفظ له عن ظهر قلـب " السهرة مـع السيد تست " لشـدة إعجابـه بهذا العمل.كما نشر قصيـدته "سونيت " فى مجلة " الفلانج "

فى أغسطس من نفس العـام أصدر الشاعر ابولينير العدد الأخير مـن مجلة " امسيات باريس " التى لعبت دورا هاما فى تحديد بعض ملامح الفن الحديث . وكان ابولينيرأيضا قد نظم مهـرجانـا للفنانين الطليعيين . لقـد لعب ابـولينير دوراً رئيسياً فى تـأسيس الشعـر الاوربى الحديث والتـأثير فى الجماعات الأدبية والفنية ، وبخـاصة السريالية التـى تفصل الصفحات التالية عـلاقته بها.جيوم ابولينير Gullaume Apollinaire شاعر فرنســى بارز ولد فى روما عـام ١٨٨٠ ومات فى باريس عام ١٩١٨ ابن لضابط ايطـالى وام بولندية من النبلاء.

بعد فترات دراسية متقطعة ، مارس ابولينير أعمالا متواضعـة ، لكنه جاب خلال عامى ١٩٠١ و١٩٠٢ المانيا والنمسا والمجر حيث بدأ إبداعه الشعرى يتشكل . بدأ ينشر قصائده الأولى بعـد ذلك فى بـاريس فى مجلات أدبيـة مثل" المجلـة البيضاء" والـريشة " . بـدأت صداقتـه بالأدبـاء : الفريد جـارى ويوجـين مـونتفور واندريـة سالمون . وبـدأ فـى نشر مـجموعـاته الشعـرية مثـل " كحـول " و" قصـائد مدورة " .

واكتسب شهـرته وعمره خمسـة وعشـرون عـاماً . بالاضافـة الـى مـزاولته العمـل الصحفى أيضـاً .

وفى اغسطس ١٩١٤ كذلك كان الجيش الألمانـى على نهر " مارن " يواجهه الجيشان الفرنسى والبريطانى . و بدأت مصانع السلاح الفرنسيـة تعمل بأقصى طاقتها .. إستولى الخـوف علـى باريس ..وبدأت الحرب العالمية الأولى ..

---

(١) بول فاليرى Paul Valery شاعر وكاتب فرنسى ، ولد عام ١٨٧١ . ومات عام ١٩٤٥ .

١٩١٥:

عندما حل العام التالى – ١٩١٥ – جند ابولينير فى سلاح المدفعية بينما تم تجنيد بريتون فى سلاح الإشارة ثم الزم بالعمل كمساعد فى مستشفى " نانت " وبدأ من ديسمبر يراسل ابولينير .. فى فبراير أكمل فيليب سوبو ٢١ عاما ، أى أنه يصغر بريتون بستة شهور ، وغادر المدرسة وأعلن أنه غير صالح للخدمة العسكرية فبدأ بلا حماس يدرس القانون .. إلا أنه أعلن مرة اخرى بصلاحيته للخدمة العسكرية وأرسل للتدريب مع فوج الفرسان .

ظهرت فى نفس العام ردود الفعل المضادة للحرب .. فى سبتمبر اجتمع مسئولون عن الاحزاب الاشتراكية فى فرنسا وألمانيا وايطاليا وروسيا فى مدينة " زيمير والد " السويسرية وأعلنوا فى بيانهم أن الحرب هى خراب فكرى وأخلاقى وكارثة اقتصادية . كان من بين الموقعين " ميرهيم " رئيس اتحاد عمال المعادن الفرنسى ، ولينين زعيم الثورة البلشفية .

فى نفس الخريف سمع صوت الروائى الفرنسى " رومان رولان " (١) فى محاكمته للحرب بعنوان : " فوق المعركة "Au - dessus de la Melée" . الذى نشر فى جنيف .

بدأ بيكاسو الرسم على نمط انجر (٢) Ingres فى نفس العام مدفوعا باعجابه بعمله وإهتمامه بالتحريفات البارعة فى التشخيص . رحلة بيكاسو الى التكعيبية أثرت فى معجبيه الفرنسيين ، كثير منهم ، تحت ضغط الحرب ، تحولوا الى منطق ثقافتهم القومية . هذا بينما اشتد الصراع السياسى الداخلى . إنتشر التشهير بدعاة السلام ، حتى أن كل مسئول لم

---

(١) رومان رولان Romain Rolland كاتب فرنسى ولد عام ١٨٦٦ ومات عام ١٩٤٤ كان يهوى الموسيقى، ودرس تاريخ الفن . نشر كتابا عن " حيوات رجال مصوَّرين " ـ بفتح الواو . وآخر عن بيتهوفن (عام ١٩٠٣) ظهر فيه مفهومه عن البطولة الإنسانية.حيث يحلم ببطل بلا عنف يبحث عن "كل الفهم من أجل كل الحب " .ضم كتابه " فوق المعركة " سلسلة مقالات كتبها فى سويسرا واستحق عنها جائز نوبل عام ١٩١٦ وكذلك عداوات كثيرة ويعبر الكتاب عن حوار داخل حاد بين " عالمية" رولان وارتباطه بوطنه.

(٢) جون اوجست دومينيك انجر Ingres مصور ورسام فرنسى ولد عام ١٧٨٠ ومات عام ١٨٦٧ . تتلمذ على يد المصور دافيد David وفاز بجائزة روما عام ١٨٠١ . تأثر برافائيل . لكن موضوعات انجر على كل حال متنوعة: تضمنت الرومانسيات المصبوغة بضوء القمر والكلاسيكيات وموضوعات العصور الوسطى والحفلات العامة والصور الدينية والشخصية والعارية . لكنه يعتبر من اعظم الرسامين . وله متحف باسمه فى مسقط رأسه " مونتوبان Montauban " . (انظر د. ثروت عكاشة. المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية . مكتبة لبنان ولونجمان ، ١٩٩٠ .ص ٢٢٩) .

يعرض ميله الشديـد للقتال كان يُشَكُ فى عمالته للألمان .. ووصــل الأمر إلى حد إتهام ليون دوديه (١)، فى مجلة " لاكسيـون فرانسيز او العمل الفـرنسـى " لمالفى – وزير الـداخلية الراديكالى الاشـتراكى بأنه افشى خطط الهجوم الفرنسى للعدو .

وفى نهاية أغسطس استقال الوزير وسقطت الحكومـة وتشكلت حكومة جديدة برئاسة " بينلفى " إلا أنها سقطت أيضا فى ١٣ نوفمبر ودعى كليمنصو الذى كان يهاجم الحكومة بعنف ، ويتهمهـا بعدم الكفـاءة على الرغم مـن كون معظم وزرائهـا من أصدقــائه ، الى تشكيل حكومة جديدة .

١٩١٦ :

بدأت المعارك بين الفـرنسيين والألمان فى فبراير ١٩١٦ وقتل فيها حـوالى نصف مليون انسان معظمهم مات بين يوليـو ونوفمبر ..لم يكن هناك منتصر . من ضحـايـا هذه المعارك ابولينير الذى اصيب فى رأسه بشظية قذيفة. ولم يمـض وقت طويل حتى خرج من الجيش ليعمل فى مكتب احصـاء.وفى المساء كان يذهب الى مكانه المفضل فى مقهى دى فلور فى شارع سان جيرمان .بينما أُرسل سوبو الى الجبهة .. حيث مات عدد من زملائه بحمى التيفوس، ومرض هو بخطورة لثلاثة اشهر رقدها فى "سريل" ثم فى المستشفى العسكرى فى باريس .

تعرف بريتون فى مستشفى نانت على جندى شاب اسمه جاك فاشى Jacques Vaché كان طويـل القامة أحمـــــر الشعـــــر ، يجذب شكـــله الناس بسهولة .وكـان طالبا فى مدرسة الفنون الجميلة فى باريس ثم جند وأصيب فى سـاقه . وقال أنه نجا بأعجوبة أثناء الإنسحاب الأخير ، لكنه يرفض ان يموت فى زمن الحـرب (٢).

وعندما خرج فاشى من المستشفى ظل فى نـانت وعمل فى تفريغ الفحم من المراكب على نهر اللوار . كان يـرتدى سلسلة مختلفة من الملابس الـرسمية ويضع مونوكـل – عدسة واحدة – على عينــه اليسرى فقط . كان فـاشى وبريتون يـذهبان معا الى السينما . وكـانا يتسابقان فى معرفة نهايـة الفيلم .. والكلمة التى كان فاشى جادا فى تحديـدها هى الفكاهة التى كان يعرفها بأنها " حس باللا جدوى المسرحية التى لا فرح فيها ، حين نعرف ".هكذا

(١)ليون دودية صحفى وكاتب فرنسى ١٨٦٨ ـ١٩٤٢كان أيضًا عضوًا فى البرلمان من١٩١٩إلى١٩٢٤

(2) Malcolm Haslam, The real world of the surrealists, London, 1978

تصبح الفكاهة وقد عرفت بأنها " اللاجدوى المسرحية لكل شيء " مفتاحا لفهم الدادائية التى صار جاك فاشيه نبيا لها . وهذه الأفعال الخالية فى ظاهرها من المعنى التى قام بها فاشيه كان يرمى بها الى ان يخلق حول نفسه عالما لاواقعيا . ولقد حاول أن يعيش ، حرفيا، فى عالمه الخيالى .



جاك فاشية بالملابس العسكرية عام ١٩١٨

لم يترك فاشيه أثرا مهما ، فيما عدا مجموعة من الرسائل طبعت بعد موته بعنوان " رسائل من الحرب " (١٩١٩). وتكمن أهميته فى تأثيره فى اندريه بريتون اولا، وهو الذى قال إنه يدين لفاشيه بالكثير " إننى فى المقام الأول ، مدين لجاك فاشيه "، ثم فى تأثيره فى العديد من المعجبين الذين كان بالنسبة اليهم نموذجا صافيا متألقا لنمط معين من الحياة ، أو بالأحرى لنمط من تفهم الفن . وفى رسائله مقاطع عدمية صارت شعارات الدادائية : " لا نحب الفن ولا الفنانين . " فليسقط ابولينير ! " وترددت عبارات مثل " لا نعرف من هو مالارميه " بلهجة يمتزج فيها الجد بالإستخفاف . كانت هذه الاقوال نابعة عن إعتقاده الأساسى بأن التعبير الفنى ، أو على الاقل الفن فى مفهومه التقليدى ، تهريج وبلا جدوى .

انتحر فاشى فى يناير ١٩١٩ بتناول ٤٠ جراما من الافيون ومات معه صديق لم تكن له خبرة بالمخدرات .. واستحق فاشى وصف بريتون له بأنه " سيد من الماضى فى فن التعلق قليلا . او بلا إهتمام . بأى شىء " (١)

فى أكثر من كتاب يعود بريتون لذكر علاقته بفاشى وتأثيرها عليه : " كان – أى فاشى – يتنزه أحيانا فى شوارع نانت بزى ضابط خياله أو طيار أو طبيب . يصادفك أحيانا من دون ان يبدو عليه أنه رآك ، ويواصل طريقه دون أن يلتفت . لم يكن يمد يده ليقول صباح الخير أو إلى اللقاء .

" كان يسكن داخل غرفة جميلة بصحبة شابة لم أعرف سوى اسمها الصغير

---

(١) كميل قيصر داغر ، مرجع سابق ، ص ١٩.



هانز آرب ، تريستان تزارا وهانز ريشتر فى زيورخ عام ١٩١٧ ـ ١٩١٨ .

" لويز " . كان يضطرها للجلوس ساعات جامدة وصامتة فى أحدى الزوايا أثناء استقباله لى. تقدم الشاى عند الساعة الخامسة فيشكرها بقبلة يطبعها على يدها . إذا صدقنا ما قال فهو لم يقم أية علاقة جنسية معها " .

رحل عنا بصورة غامضة شاب فى الثالثة والعشرين من عمره له أجمل نظرة شاهدتها يوما على الكون . " و " تعلقت فى الأدب بالفريد جارى وابو لينير ونوفو ولوتريامون ، الا أنى ادين لجاك فاشى أكثر مما لأى منهم . ان الزمن الذى قضيته معه فى نانت عام ١٩١٦ يبدو لى شبه مسحور ، لن يغرب عن بالى أبدا . " هكذا نعى بريتون جاك فاشيه.

" كان وعى فائق يمنح علاقات فاشى بالذات سياقا غريبا جنائزيا مقلقا للغاية. من هذه العلاقات تنبجس الفكاهة السوداء . " (١) والفكاهة السوداء التى ربط بريتون بينها وبين فاشى تتكرر كثيرا – حدثا وإبداعا ومعنى – عند السرياليين . فهى حدث اقرب الى سخرية القدر أو شر البلية مايضحك ، او ضحك كالبكاء ..وكلها مصطلحات عربية لكنها معانى انسانية تعرفها كل شعوب الارض بلغات مختلفة .

خلال هذا العام –١٩١٦– إنتشرت كراسات الدعاية السياسية للسلام – بشكل غير قانونى – فى كل المدن الكبرى الفرنسية . وفى اغسطس ظهر الجزء الأول من رواية هنرى باربيس –" النار " فى مجلة " العمل " بعد أن اصيب فى جبهة القتال . وفيها راقب باربيس ليس فقط العموميات بل أيضا السياسيين والانتهازيين الذين فجرو الحرب .

فى نفس العام أيضا – ولكن على بعد مئات الكيلومترات من باريس – تجمع فنانون شبان من ألمانيا ورومانيا وغيرها هربوا إلى سويسرا الحيادية ، وفى مقهى "فولتير" فى

(١) المرجع السابق ، ص ١٩ . ترجمة عن كتاب بريتون "الخطوات الضائعة "

نفس الشارع الذى كان يعيش فيه " لينين " ف " زيورخ " ، بدأوا حركة " دادا " DADA.. طوروا شكل التسلية من حفلات مقاهى ميونخ والعروض المستقبلية لميلانو قبل الحرب ، الى موقف عدمى ف الفن والمجتمع.. ذهل الناس ف زيورخ ، إذ أن " الجمال أو السخف – كل مساء – يشارك زوارنا " .[1] كان من بين مراجعهم الفيلسوف الألمانى شتيرنر Stirner الذى أكد على أن الحقوق الشخصية فوق قوانين المجتمع .

وقد كتب تريستان تزارا Tristan Tzara– الشاعر الرومانى الذى قاد دادا – فيما بعد – ١٩١٨– ان " الفنان يبدع لنفسه " وعند مولد الحركة كتب . " لا أستثنى أحدا . الريح هبت ف قوة العاصفة . ضمير بعد ضمير ككتل ضخمة تتساقط بسرعة . حكمة وجنون معا. ولا أحد يدرى اين ترقد النهاية " .[2] بدأوا بقراءة الشعر ، والأغانى ، والرقص . ثم أخذوا ف تنظيم المحاضرات والمعارض . كان انتعاشهم هذا تحديهم للعالم فى خراب الحرب .

١٩١٧:

مع عام ١٩١٧ دخلت الحرب عامها الثالث بمئات الالاف من القتلى والجرحى . ف فرنسا ، حوالى ٦ ٪ من ارضها احتلت فيما تمزقت الزارعة والصناعة بمتطلبات الحرب . المدهش ، أنه ف فبراير من هذا العام ، كان المدفعى الألمانى " ماكس ارنست" Max Ernst منهمكا ف قصف الفرنسيين، بينما وقف ف خندق على بعد كيلو متر منه الجندى الفرنسى من سلاح المشاة " بول ايلوار " . ف ذلك الوقت لم يكن أحدهما يتخيل أنه سيصبح صديقا للأخر وسيصبح الاثنان معا ف حركة سريالية واحدة بعد ثلاث سنوات من نهاية الحرب.

إنتقل بريتون إلى مستشفى عسكرى للأمراض العقلية ف سان ديزييه ليساعد ف علاج الجنود .. هناك عمل مع د. ليروا الزميل السابق لجان مارتان شاركو .

" شاركو " كان رائد علاج الهستريا بواسطة التنويم المغناطيسى حتى سُمى " نابليون العصاب " . مع د.ليروا أغرق بريتون نفسه ف نظريات وتطبيقات علم النفس الكلاسيكى . عالج حالة بارانويا لجندى لم يكن يعتقد ف حقيقة الحرب . كان يعتبر أن الاصابة أو الموت زيف وأن اطلاق القذائف خدعة . أثار لدى بريتون التفكير ف اندماج

---

(١) المرجع السابق ص ١٩ (٢) المرجع السابق ص ٢٠

الحقيقة بالوهم .. وأخذ يؤمن بنظريات فرويد حول اللاوعى وكبت العقد وتفسير الاحلام . واستوعب نظرية التداعى .. بل بدت حافزا شعريا جديدا تماما .

عندما إنتقل إلى باريس ليعمل فى مستشفى " دى لابيتيية De la pitié واصل دراساته النفسية مع د. جوزيف بابنسكى اكبر طبيب نفســى فى فرنسا حينذاك . هذا بينما أكثر من التردد على مقهى " دى فلور " حيث يلتقى ابولينير ..

فى يوم من أيام الصيف قـدم ابولينير ، فيليب سوبو Philippe Soupault إلى بريتون وبدأت صــداقتهما ورحلتهما المشتركة : كتـابة الشعـر ونشره فى المجلات الطليعيـة مثل " سيـك Sic " و " شمال – جنــوب " Sud - Nord ، إشتراكهم فى جماعات مثـل جماعة " باليتPalette " التى كانت تضـم ماكس جاكوب وبليز سينـدر وبيير ريفردى أو جماعة جاليرى " ليـون روزينبرج " او " بول جييوم " حيـث كانـوا يقرأون الشعر وينـاقشون لوحات جون جرى وزيفرينى والرسم البدائى .

كان بريتون وسوبو يزوران " دار محبـى الكتب " وهى مكتبة فى شارع " اوديون " تملكها فتاة شقراء ممتلئة فى العشريـن من عمرها اسمهـــا "ادريانـا مونييه " . وقرب نهاية العام قدمت ادريانا الشاعر لوى اراجون Louis Aragon الى بريتون .

فى هذا الوقت كان اراجون وبريتون يدرسان فى مستشفى " فال – دى جراسـى- "Val de - Grace" العسكرى فى مونبارنـاس (أحد احياء باريس) . وقد زينـا جدرانها بلوحات لسيزان وبيكاسو وبراك صدمت رؤسائهم تماما .

بدأ سرياليو المستقبـل الثلاثة يزرعون مفاجآت الحيـاة والحب والفن .. شرح بريتون لسوبو واراجون أفكاره ، وتناقشوا حولها كثيرا حتى استوعبوها .

فى اكتوبر صدرت مجموعة سوبو الشعـرية " اكوار يوم " . فيها قصائد سريعة " من المدينة المضاءة بالكهرباء .. والتكنولوجيا الحديثة " . وفى نوفمبر نشر قصيدته "ميروار " فى مجلة " سيك " . أنها ترتيلة للامعقول ، ماء من ينبوع اللاوعى .

وفى شقة ابولينير رأى سرياليو المستقبل مجموعة من لوحات بيكاسو وبراك وتكعيبين آخـرين،وتشخيصــات غريبـة رسمها " روســو" وخيالات " شــاجال " بـالاضافـة الى استدعاءات المصور الايطـالى جورجيو دى كيريكو لعالم اللاوعى الـذى أعجب به ابولينير عندما كان دى كيريكو فى باريس أثناء العـامين الأولين للحرب.واقترح عليه أحيانا عناوينا للوحاته.

فى صالة عرض " جييوم " رأوا فنا بدائيا ، وساهم ابولينير مع صاحبها فى كتالوجات

معارضه التى اقامها عن الفن الافريقى والاقيانوسى .

فى ١٨ مايو بدأ على مسرح " شاتليه " عرض باليه " بارد Parade " الذى ألف موسيقاه "آريك ساتى" وصمم ديكوره بيكاسو وكتبه جان كوكتو وأدته فرقة " سيرج دياغيليف " الروسية . الديكور كان تكعيبيا وتضمنت الموسيقى اصوات طلقات مسدس وضوضاء آلات كاتبة .. بإختصار وجد الجمهور تحريضا لا غير .

وأصيب البرجوازيون على الأخص بخيبة أمل مما دفعهم الى الصياح " ردىء " لقد بدا لهم غموض " باراد " جزءا من مؤامرة غير معقولة ضد القيم التقليدية للثقافة الفرنسية . لكن ابولينير تحمس للدفاع عن البالية والمشتركين فيه أزاء الهجوم عليه . وكتب ان " باراد تندلع متوهجة فى أى مكان مثل فروع الليلاك فى هذا الربيع الأخير " وقال إن إندماج التصميم والرقص فيه أعطى دفعة لنوع مما فوق الواقع – " سيرياليزم -Sur- realis- me" وكانت هذه أول مرة يظهر فيها هذا المصطلح . وأضاف " فى باراد التعبير الأول عن الروح الجديدة التى نأمل أن تغير أساليب الفن من القمة للقاع " .

بعده ، عرضت مسرحية ابولينير " نهدا تيريزا " Mamelles de Tirésias فى يونيو على مسرح صغير فى مونمارتر وأطلق عليها " دراما سريالية " . كانت نقدا لغموض الرمزية . فى نهاية الفصل الأول وقف " فاشى " الذى كان مع بريتون ملوحا بمسدس احتجاجا على المؤلف ورد فعل الجمهور الصاخب معا .

وهنا يجدر بنا أن نتوقف قليلاً لتوضيح العلاقة الفكرية والفنية بين ابولينير والسريالية . فبالرغم من أن ابولينير هو مبتكر مصطلح السريالية ، إلا أن هناك فوارق بين ما يقصده ابولينير من المصطلح ونماذجه الفنية التى يطبق عليها هذا المصطلح ، وبين ما قصده بريتون والسرياليون وما حققوه من إبداع فنى كتطبيق لما قصدوه .

ولنأخذ مثالاً هنا مسرحية ابولينير " نهدا تيريزا " فهى مسرحية كتبها فى شبابه عام ١٩٠٣ – أى قبل أربعة عشر عاماً من تقديمها على المسرح – فيما عدا الافتتاحية والمشهد الأخير من الفصل الثانى الذين كتبهما عام ١٩١٦ . يقول ابولينير فى مقدمته لمسرحيته :

" حتى أعرف مسرحيتى فأننى استعنت بكلمة من إبتكارى – وأرجو المعذرة – فإن ذلك يحدث لى فى بعض الاحيان.وقد ابتكرت كلمة "سريالية " التى لا تعنى أبداً رمزية كما اعتقد السيد/ فيكتور باش Victor Basch فى مسرحيته السلسلة ، ولكن الكلمة تصف بشكل جيد إتجاهاً من الإتجاهات الأدبية التى إن لم تكن أكثر الاشياء الموجودة تحت الشمس جدة فإنها لم تستعمل أبداً فى التعبير عن أية فكرة ولا أى إشهار فنى أو أدبى من قبل .

إن خيالية كتاب المسرح الفجة ، هؤلاء الذين جاءوا بعد فيكتور هو جو تخطت التمثل بالواقع الى محاولة تصوير الطابع المحلى ولمحاولة عمل تجديد فى المسرح ، وعلى الاقل لبذل مجهود شخصى فى هذا المضمار فكرت أنه من الضرورى أن نعود إلى الطبيعة ذاتها ، لكن دون أن نحاكيها كما يحاكيها من يلتقط الصور الفوتوغرافية : فعندما أراد الإنسان أن يحاكى السير اخترع العجلة التى لا تشبه الساق ، وهو بذلك يأتى عملاً سريالياً دون ان يدرى " .

" ويزيد على ذلك أنه لا توجد فى مسرحيتى أية رموز وهى مسرحية غاية فى الوضوح ، وإن كانت الحرية متروكة لرؤية أية رموز يريدها المتفرج وللوصول الى الف معنى فيها كما هو الحال بالنسبة للكهنة والعرافين "

" كتبت مسرحيتى السريالية للفرنسيين أولاً ، كما كان أريستوفان Aristophane يكتب مسرحياته الفكاهية للأثينيين ، وقد نوهت لهم عن الخطر الكبير الذى يحدق بهم والذى اعترف به كل الناس . ان هذا الخطر الناجم عن عدم الأنجاب بالنسبة لأمة تبغى الإزدهار والقوة ، من الممكن تلافيه بالإنجاب كما قلت لهم ببساطة شديدة "

" إن الخطأ أكثر جسامة والرذيلة أكثر عمقاً . اذ أن الحقيقة هى أن الفرنسيين لا ينجبون اطفالاً لأنهم لا يعيشون الحب بما فيه الكفاية . هذا هو كل ما فى الأمر "

" واضيف فى النهاية اننى عندما استخرج من الإتجاهات الأدبية المعاصرة إتجاهاً معيناً هو إتجاهى أنا ، فإننى لا اطمع أبداً فى تكوين مدرسة أدبية ، ولكننى أصبوا الى معارضة المسرح المخادع الذى يشكل السواد الاعظم من مسرح اليوم " (١) .

لقد اخترت أن أعرض لهذه المقاطع من مقدمة ابولينير لكى يتضح لنا أنه رغم إبتكاره لمصطلح السريالية إلا أن مفهوم هذا المصطلح كان أكثر قصوراً بكثير مما أراده وحققه بريتون والسرياليون .

فالمسرحية فى النهاية هادفة ، فيها تصميم وبناء . وتحتمل التفسيرات الرمزية .

لكنها فى نفس الوقت مسرحية جديدة ، تثور على التقاليد المسرحية السابقة عليها . وتحاول أن تحقق السمات الأساسية للفن المسرحى الذي يقترحه ، ويضيف "ان هذا الفن يجب ان يكون فنا عصرياً ، بسيطاً ذا ايقاع سريع بفضل الإختصارات او التهويلات التى تفرض نفسها لو أردنا ان نشد إنتباه المتفرج . كما يجب أن يكون الموضوع عاماً حتى

(١) جييوم ابولينير " نهدا تريزياس " . ترجمة دكتورة نادية كامل .سلسلة المسرح العالمى . وزارة الاعلام الكويتية . اغسطس ١٩٨٩ .

يمكن للعمل المسرحي أن يحدث تأثيراً حسناً على العقول وعلى السلوك فى أطر الواجب والشرف . ووفقاً للظروف تفضل المأساة على الملهاه او العكس " .أن نهدا تيريزا بعيدة عن التلقائية والآلية النفسية ، واللا وعى ، مصدر الالهام الأول عند السرياليين .

ويبدو ابو لينير كمن يراوح مكانه فى منتصف الطريق ، فلا هو تقدم مع بريتون ، ولا هو تأخر مع التقليديين واصحاب الإتجاهات الأخرى . تعكس هذا بوضوح شديد الفقرة التالية من مقدمة ابولينير لمسرحيته :

" لكن المسرح ليس هو الحياة ، كما أن العجلة ليست هى الساق . نتيجة لذلك فإنه من الطبيعى فى نظرى ، أن نضِّمن المسرح مفاهيم جمالية جديدة مثيرة للدهشة ، تبرز الطابع المسرحى للشخصيات وتزيد من أبهة الإخراج دون أن تغير من مأساوية أو فكاهة المواقف التى لابد ان تحقق لنفسها الإكتفاء الذاتى " .

فى خريف عام ١٩١٧ القى ابولينير محاضرة فى مسرح دى فيو كولومبيية Du vieux colombier حول الروح الجديدة والشعراء وأرجع هذه الروح إلى الشعراء الذين " سيقودونكم بإتقاد ويقظة إلى العالم الليلى المنغلق للحلم "

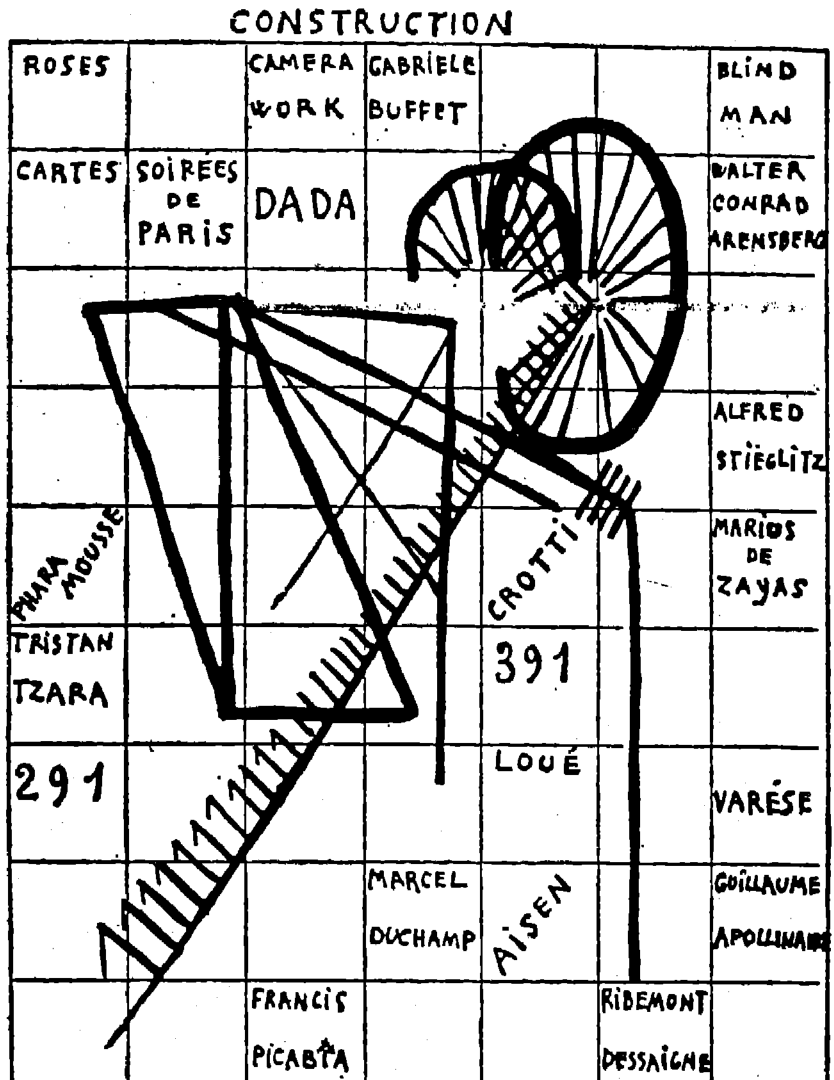
قبل ان نغادر العام لابد ان نعبر المحيط الى الولايات المتحدة التى وجد فيها مارسيل دوشامب [١] ملاذا من الحرب .. هناك أرسل مبولة مقلوبة الى معرض فى نيويورك وأسماها " نافورة " ووقعها باسم " آر . موت" R. Mutt .. وكان قبل الحرب قد عرض حمالة حديديةللزجاجات Iron - bottle - rack مضيفا إليها توقيعه فقط على أنها عمل فنى جاهز الصنع .

١٩١٨:

أثناء النصف الأول من عام ١٩١٨ قام الألمان بهجوم شامل إجهاضا للإمدادات الأمريكية للحلفاء . الا أنهم تراجعوا بعد زيادة القوات البشرية والألات المتفوقة لدى الحلفاء . وبعدها طلب الحلفاء من ألمانيا التسليم بدون تحفظ .

قبل توقيع الهدنة بيومين مات ابولينير فى شقته فى شارع سان جرمان ضحية لوباء الإنفلونزا الذى تفشى فى اوربا .

(١) مارسيل دوشامب Marcel Duchamp رسام ومصور فرنسى ولد عام ١٨٨٧ ومات عام ١٩٦٨،كان اخوه جاك مصورا واخوه الآخر ريمون نحاتا. بدأ رساما انطباعيا الى حد ما.ثم متأثرا بسيزان.ثم بحث فى التكعيبية والمستقبلية حتى دخل روح الدادا مع زميليه مان راى،وبيكابيا . واصبحوا علامة على فن تحطيم الفن .



غلاف العدد رقم ٨ من المجلة السريالية « ٣٩١ » ، رسمه فرانسيس بيكابيا ،

وقد كتب عليه: عندي رعب من رسوم سيزان.

لم يترك ابولينير للسريـالية اسمها فقـط .. بل ساهم فى وضــع بعض أفكارهــا وشجع الآخرين على الإنضمام إليهـا .. لقد كتب سوبـو فيما بعد عن ابولينير يشكـره " لأن الشعر عادت له الحياة . كل مـا فعله كان كتابة قصيدة ، وفورا تولـد بعدها كثير من القصائد " . هذا بينما قال ابولينير لبريتون : " أنا أعـرف أنه ليس هناك غيرك يستطيع أن يتحدث عما أفعله مثلك " (١).

فى نوفمبر من نفس العام ظهر عدد جديد من مجلة اسمها " ٣٩١ " مطبوعة على ورق قرنفلى لامــع .. وفيها تعليق لفـرانسيس بيكابيا : " عنـدى رعب من رسـوم سيزان .. أنها تضـجرنى بشدة " . وهذا اعلان بالطلاق بين أقـرب زوجين : الرائد الذى فتح الطريق للفن الحديث من بين حقول الانطباعية ، بول سيزان Paul Cezanne (١٨٣٩ - ١٩٠٦) وأحد أبناء الغضب فرانسيـس بيكابيا Francis Picapia الرسام والمصور والكـاتب الفرنسى (١٨٧٩– ١٩٥٣) زميل الداد يين سالفـى الذكر. فسيزان أهـم من حطمـوا قيم الوصف فى العمل الفنى مهتما بقيمــه المجردة ، فى القرن التاسـع عشر ، وبيكابيـا أحد اوائل من حطموا كل القيم السابقة . (لاحظ عنوان مجلته التى إختار لها رقما " ٣٩١ " .

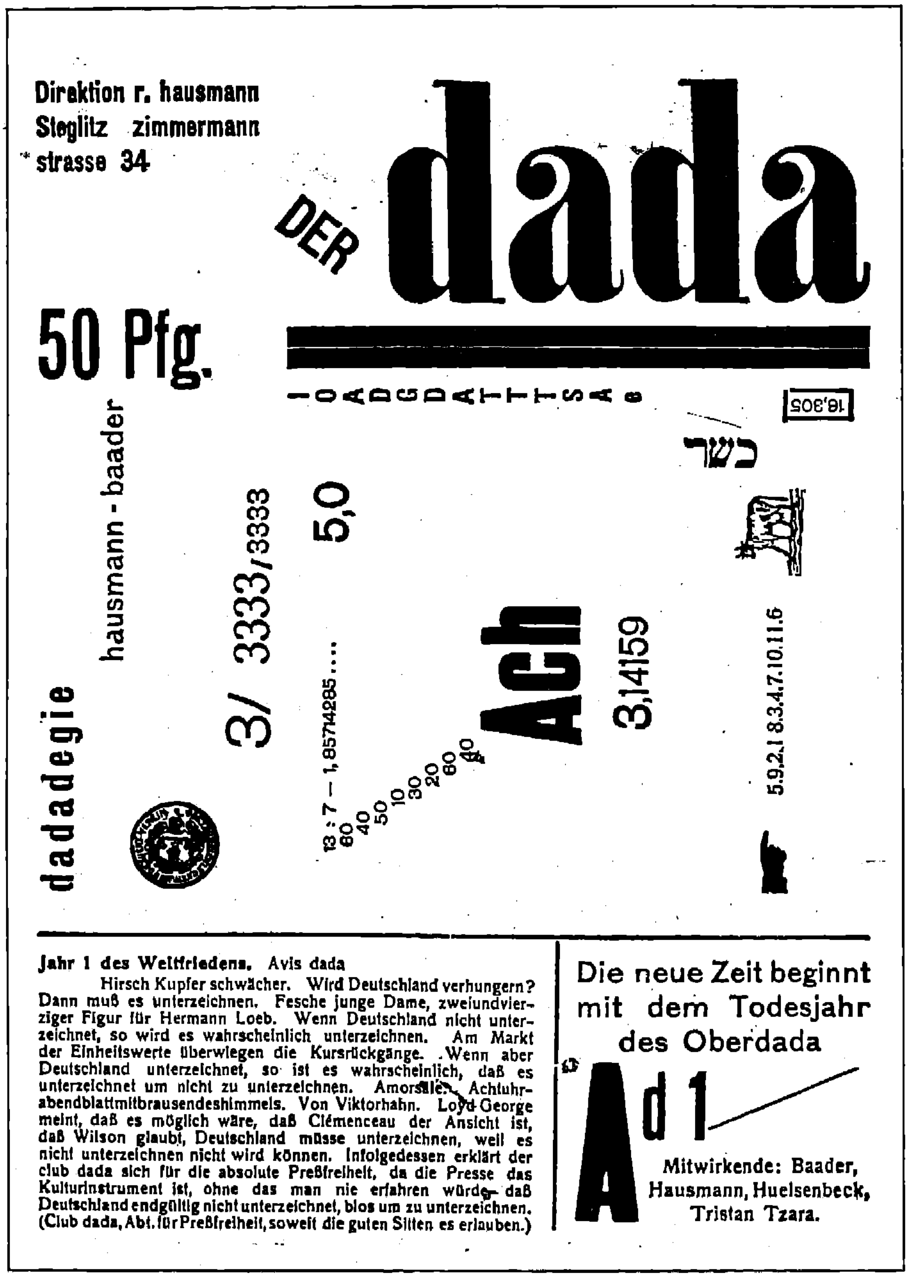
كان بيكـابيا– محرر المجلـة – صديقـا لابولينير . ورسـاما عمـل على تحطيم المنـاظر الطبيعية التأثيرية إلى رسوم تخطيطية للإثارة الجنسية الميكانيكية . خلال الحرب ذهب إلى نيويورك وبرشلونة ولوزان قبل أن يصل زيورخ ويتصــل بجماعـــة " الدادا " .

فى نهاية العـام ظهر العدد الثـالث من مجلة " دادا " محتـويا على بيان الجماعـة الذى كتبه تزارا. أكد فيــه على أهمية الفرصة والمفـاجأة فى العمل الفنى .. وقـال : " دادا لا تعنى شيئا .لا مجال للرحمة . يبقى لنـا بعد المجزرة أمـل فى إنسـانية مطهـــرة ... كل ما ننظر اليه زائف. أنا ضد كل الأنظمــة ، إن الأكثر قبولا بين الأنظمة هو الا يكون لـك / مبدئيا / أى نظام ·(٢) ورغم أنه حذر من خطـــر التحليـــل النفسى " الذى وضع لتنويم تخيلات الإنسان غير المعقـولة " إلا أن بريتون كتـب له " بيانـك جعلنى متحمسا " . وساهـم مع اراجون وسوبـو فى العدد التالى من المجلة . بل أنهم نشروا بيـان تزارا فى مجلتهم " أدب "Litterature". التى صدرت فى العام التالى .

---

(1) Malcolm Haslam. Op. Cit

(٢) كميل قيصر داغر ـ المرجع سابق ص ٢٨ .


Direktion r. hausmann
Steglitz zimmermann
strasse 34

DER dada

50 Pfg.

hausmann - baader

dadadegie

3/ 3333/3333

5,0

13 : 7 — 1,8571428 5....

Ach

3,14159

כשר

5.9.2.1 8.3.4.7.10.11.6

Jahr 1 des Weltfriedens. Avis dada

Hirsch Kupfer schwächer. Wird Deutschland verhungern? Dann muß es unterzeichnen. Fesche junge Dame, zweiundvierziger Figur für Hermann Loeb. Wenn Deutschland nicht unterzeichnet, so wird es wahrscheinlich unterzeichnen. Am Markt der Einheitswerte überwiegen die Kursrückgänge. .Wenn aber Deutschland unterzeichnet, so ist es wahrscheinlich, daß es unterzeichnet um nicht zu unterzeichnen. Amorsäle. Achtuhrabendblattmitbrausendeshimmels. Von Viktorhahn. Loyd George meint, daß es möglich wäre, daß Clémenceau der Ansicht ist, daß Wilson glaubt, Deutschland müsse unterzeichnen, weil es nicht unterzeichnen nicht wird können. Infolgedessen erklärt der club dada sich für die absolute Preßfreiheit, da die Presse das Kulturinstrument ist, ohne das man nie erfahren würde, daß Deutschland endgültig nicht unterzeichnet, blos um zu unterzeichnen. (Club dada, Abt. für Preßfreiheit, soweit die guten Sitten es erlauben.)

Die neue Zeit beginnt mit dem Todesjahr des Oberdada

Ad 1

Mitwirkende: Baader, Hausmann, Huelsenbeck, Tristan Tzara.

غلاف مجلة «دير دادا » العدد الأول الصادرة فى برلين باللغة الالمانية.

١٩١٩:

مجلة " نور – سيد " توقفت .. وتحولت المستقبلية فى مجلة " سيك " الى ماضى.لذا أصدر بريتون وسوبو واراجون فى ١٩١٩ مجلة اقترح بول فاليرى لها اسم " أدب ". كان تلميحا ساخرا لآخر بيت فى قصيدة فرلين " فن الشعر " الذى يقول: " كل ما يبقى أدب " . فسر بريتون: " هذه التسمية كانت لقلب المعنى وبروح إستهزاء ليس لفرلين علاقة بها ". (١)

نشرت هذه المجلة لكتاب ذوى إتجاهات مختلفة ، مشهورين مثل : فاليرى ، جيد ، وشبان مثل بير دى ريولا روشيل ، رايمون راديجى ، وأخرين مثل راشيلد ، وجون مارى .

بينما لم تتضمن اعدادها أى مساهمة من جون كوكتو (٢) بسبب موقف بريتون منه والذى لم يظهر ابولينير أيضا تقديرا كبيرا له . كتب بريتون لتزارا عن كوكتو " اقسم أنه أكثر الشخصيات بغضا فى عصرنا ، واكرر، أنه لم يفعل شىء ضدى أبدا ، وأؤكد لك أن هذه الكراهية ليست نقطة قوتى " .

لكن بريتون لم يدع شكه فى كوكتو يحول دون فتح صفحات " أدب " للمعجبين به أو أصدقائه مثل راديجى او داريس ميلهو Daruis Milhaud وجورج اوريك Auric، وهما عضوين فى جماعة " الستة " Les sixالموسيقية التى اعتبرت ساتى Satie قائدا لها وكوكتو مدافعا عنها . كما نشرت للشاعر بليز ساندرار Blaise Sandrars على الرغم من إشتراكه مع كوكتو فى دار نشر جديدة اسمها مطبوعات دى لاسيرين Les Editions de la sirene .

بالطبع إستخدم سيرياليو المستقبل مجلتهم لنشر أفكارهم سواء بشكل مباشر أو من خلال نقد الأدب والمسرح والأفلام أو بنشر الأعمال الطليعية . ونشروا بعضا من خطابات فاشى ونصوص مالارمية ورامبو وابولينير . وفى عدد مبكر من المجلة نشروا قصائد ايزيدور ديكاس Isidore Ducasse الذى طالما تعرض للتجاهل أو عومل كمجنون .

وقد نشر " ديكاس " عام ١٨٦٩ قصيدة نثرية " اغنيات مالدوروLes chants" de Maldoror ولكن بإسم مستعار هو كونت دى لوتريامون . جعلها بريتون من النصوص الرئيسية للسريالية . وقال " إن الإسم الوحيد الملقى عبر العصور والذى شكل تحديا لكل ما هو أبله وحقير ومقزز على الأرض إنما هو مالدورو " . (٣)

---

(١) كميل قيصر داغر ـ المرجع سابق ص ٢٨ .

(٢) جون كوكتو Jean Cocteau شاعر وكاتب مسرحى ومخرج سينمائى فرنسى (١٨٩١ –١٩٦٣) . ينتمى الى اسرة برجوازية . فقد والده وهو فى العاشرة من عمره . بدأ من ١٩٠٩ فى نشر دواوين شعره ومنها : " مصباح علاء الدين " ، " الامير الطائش " ١٩١٠، خطاب النوم الكبير" ١٩٢٣. كما كتب " انتيجون " و " اوديب ملكا " ١٩٢٨ . اخرج اول افلامه " دم الشاعر " عام ١٩٣٠ ، ثم " «العودة الأبدية » ١٩٤٣ ،« الحسناء والوحش » ١٩٤٥ .. وغير ذلك . (اقرأ ما كتبته عنه د. سامية أحمد أسعدفى كتابها : فى الأدب الفرنسى المعاصر.الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة،١٩٧٦.ص ١٦٩ ـ ١٨٦) .

(٣) كميل قيصر داغر ـ المرجع سابق ص٢٥ .

فى هذه الأغانى يصف الكون بالارتباك الشديد . وفكرته عن الجمال أنه يكمن فى الإلتقاء اللاعقلانى للموضوعات المتباينة " المصادفة تلتقى على طاولة تشريح لآلة خياطة ومظلة " .

أصبح لوتريامون ملهما فريدا يحترمه بريتون الذى قال عنه فى بيان السريالية الثانى: " الواقع أن الناس لا تعتقد فى إمكانية مهاجمتى اليوم دون ان يهاجموا فى نفس الوقت لوتريامون ، أى الذى لا يهاجم " . (١)

فى نفس العام نشر بريتون اول ديوان له " جبل التقوى Mont - de - Piété متأثرا بـ مالارمية التى كانت إبنته تزوره فى " نانت " وكتب له فاليرى المقدمة .

فى يونيو ١٩١٩ – وبينما كانت تصل مباحثات السلام فى فرساى الى نهايتها – تعاون بريتون وسوبو فيما اعتبر العمل السريالى الهام الأول . لاسبوعين ، فى شقة بريتون فى ميدان البانتيون ، حاول كلا منهما ان يكتب ما يملى عليه من لا وعيه. توقعا أن يكتبا نصوصا آلية (Automatic) مجسدة الصور التى تتمثل لهما خلال حالة من النشوة . أحدهما كان وسيطا لإسترجاع الصور من لا وعيه بينما الاخر يسجل ما يقوله.. وهكذا . سجلا نتائج تجربتهم فى كتاب " الحقول المغناطيسية Les Champs Magnetiques . أى أن بريتون – الذى وضع العنوان – إستخدم مصطلحا من عالمى الكهرباء وعلم النفس . وجاءت نصوصه متحررة من قواعد الإنشاء الأدبى ، لم يكن فيها أى تعبير تقليدى .

فى الخريف وصل فرانسيس بيكابيا من سويسرا . كان فى باريس قبل الحرب ثم إنتقل الى نيويورك حيث طور مع دوشامب اسلوب الرسوم البيانية الميكانيكية من خلال التعبير عن الوظائف والرغبات والإحباطات الجنسية . فى صالون الخريف عام ١٩١٩ ، عرض بعضا من هذه الأعمال الميكانيكية فأثارت سخط المشتركين حتى هؤلاء الذين يحتمل أن تكون لديهم فكرة عما تعنيه الرسوم . وخرجت أعماله من التحكيم .

١٩٢٠:

وصل تزارا الى باريس قادما من زيورخ فى يناير ١٩٢٠ واقام عند بيكابيا . اول ما ساهم فيه كان حفلا صباحيا فى قصر الإحتفالات نظمته مجلة " أدب " . وشارك فيه كل الفنانين الذين قدمتهم المجلة . كوكتو نفسه قرأ بعضا من اشعاره وعزف ساتى على البيانو مع فرقة " الستة " بينما أخذ تزارا فى قراءة مقالة صحفية بينما جرس كهربائى يرن بلا انقطاع .

---

(١) كميل قيصر داغر – المرجع سابق ص ٢٥ .

عرضت رسوم جرى Grisوليجية Leger ونحت ليشتز Lipchitz بالاضافة الى ممثلين للجيل القديم من الشعراء : ماكس جاكوب Max Jacob اندرية سالمونAndr´a Salmon وبليز ساندرار . حضر أيضا وأحد من الشعراء الشبان الذين سيكون لهم دور هام فى المستقبل " بول ايلوار " . هناك تعرف على بريتون وكان ايلوار يكبره بشهرين . وبدأت علاقة صداقة قوية بينهما .

توالت بعد ذلك الأنشطة الدادية بالتعاون مع بريتون وأصدقائه . فى فبراير اشترك الداديون فى صالون المستقلين Salon des Independents . وأقاموا عدة مؤتمرات كانت تنتهى بالفوضى وصدام بين الحاضرين . وفى " بيت العمل "Maison de L'oeuvre" قرأ بريتون لبيكابيا " بيان وحشى فى ظلام " وقدمت مسرحية تزارا " المغامرة الإلهية الأولى للسيد انتبرين " The first celestial adventure of M. Antipyrine " وقدم لسوبو عرض " من فضلكم "S'il vous plait" وانتهت السهرة مع نجمة الكوميديا هانيا روتشين Hania Routchine .

فى مايو أقيم مهرجان " للدادا " فى صالة جافو Gaveau تضمن قراءات شعرية وعروض موسيقية ومسرحية . قرأ أراجون قصيدته " نظام د . د"Systeme D.D" . حول الحرب . وظهر سوبو كمهرج فقذفه المشاهدون بالبيض وقطع اللحم وعلقت بالونات عليها اسماء البابا وكليمنصو وفوش .

أصبحت " دادا " تشغل إهتمام الرأى العام الذى نظر إليها فى البداية بتساهل مازح . إلا أنها أثارت الغضب عندما سخرت من الأبطال القوميين فى الحرب. فبدأت التعليقات والرسوم الكاريكاتورية والإحتجاجات ضدها التى اعتبرت ان الدادا تخدش حساسيات المجتمع .

ووصل الصراع ضد الدادية إلى حد أن كتب جون درو Jean Drault فى "مجلة العصر " La Revue de L'époque" أن " السيد الأكبر للدادية فى الواقع اسمه تروتسكى " . ويقصد بالطبع ليون تروتسكى أحد زعماء الثورة الشيوعية فى روسيا.

هذا بينما طالب اراجون بعدم الإنتساب السياسى للدادية . وقال فى بيان قرأه فى صالون المستقلين فى فبراير " لسنا ملكيين أو إستعماريين أو متعصبين أو إشتراكيين أو بلشفيين أو سياسيين " .

الا أن الدادا كانت على عداء مع مؤسستين : الكنيسة والجيش .

مع ذلك لم يتوقف الداديون واستمروا فى تقديم أعمالهم : منها مسرحية " كل دادا

رئيس " التى تسخر من رئيس الجمهورية ، وعروض أخرى قدمت فى نوادى ليلية.
وإستمر لقاء الداديون فى ممر الاوبرا بإنتظام .

و كتب بريتون فى المجلة الفرنسية الجديدة Le Nouvelle Revue Francaise يمدحهم.

السياسة لم تكن تقل فوضى عن الثقافة فى ذلك الوقت .. الحكومة الفرنسية أرسلت الجنرال ويجان Weygand إلى بولندا بينما أرسلت قوات مسلحة إلى سوريا وتدخلت فى شئون تركيا وتورطت فى الحرب ضد الثورة البلشفية . جنود كانوا يرددون " ألمانيا فوق الجميع " لإغاظة رؤسائهم . الموسيقى الألمانى الشهير فاجنر كان ملعونا فى فرنسا . وأرعبت سلطات الكنيسة الكاثوليكية السرياليين .

شهدت فرنسا موجة إضطرابات بسبب المطالبة بتحديد ساعات العمل . بينما دخل الاشتراكيون الفرنسيون فى الأممية الثانية .

صدر العدد السادس من مجلة " دادا " فى باريس فى مارس ١٩٢٠ باللونين الأحمر والأسود . فى ابريل ظهر أول عدد من مجلة بيكابيا " كانيبال " Cannibale بغلاف أحمر وأسود . وأعطى بيكابيا عناوينا لرسومه مثل : " قدس الأقداس " ، " رجل يخلق آله فى تصوره " .. الخ .

أثناء هذا العام – ١٩٢٠ – كان اراجون وبريتون فى أزمة مالية وكان بريتون يحتاج إلى النقود بشدة لأنه كان يفكر فى الزواج من سيمون كان Simon Kahn التى تعرف عليها فى لوكسمبورج .

والدا بريتون ذعرا عندما تخلى إبنهما عن الطب ورفضا مساعدته رغم توسط بول فاليرى بنفسه . ولكنه أوجد له عملا كمصحح بروفات فى " المجلة الفرنسية الجديدة " حيث يكتب جاك ريفير واندريه جيد " . ووجد اراجون عملا مشابها فى دار نشر جاليمار.

:١٩٢١

فى يناير ١٩٢١ صدر بيان جديد للدادا يؤكد إصرارها على الوجود ويعلن أن " العذراء المقدسة كانت دادية " . وفى نفس الشهر تظاهر الداديون ضد مارينيتى (١) عندما

---

(١) فيليبو توماسو مارينيتى Filippo Tommaso Marinetti كاتب ايطالى كتب بالفرنسية والإيطالية ولد فى الاسكندرية بمصر عام ١٨٧٦ ومات فى ايطاليا عام ١٩٤٤ وكان أحد أعلام الإتجاه المستقبلى =

القى محاضرة فى باريس ونشروا بيانا أو ضحـوا فيه " موت المستقبلية " ، رغم أنها تعتبر بذرة من بذور الدادا .

افتتح مهرجان للدادا بمبادرة وتنظيم بـريتون فى ٢ مايو فى جاليرى سان بارى . أخذ بريتون مكانه فى الطابق الأرضى . إرتدى الداديون قفازات بيضـاء .. ماء ارجوان كالقطط .

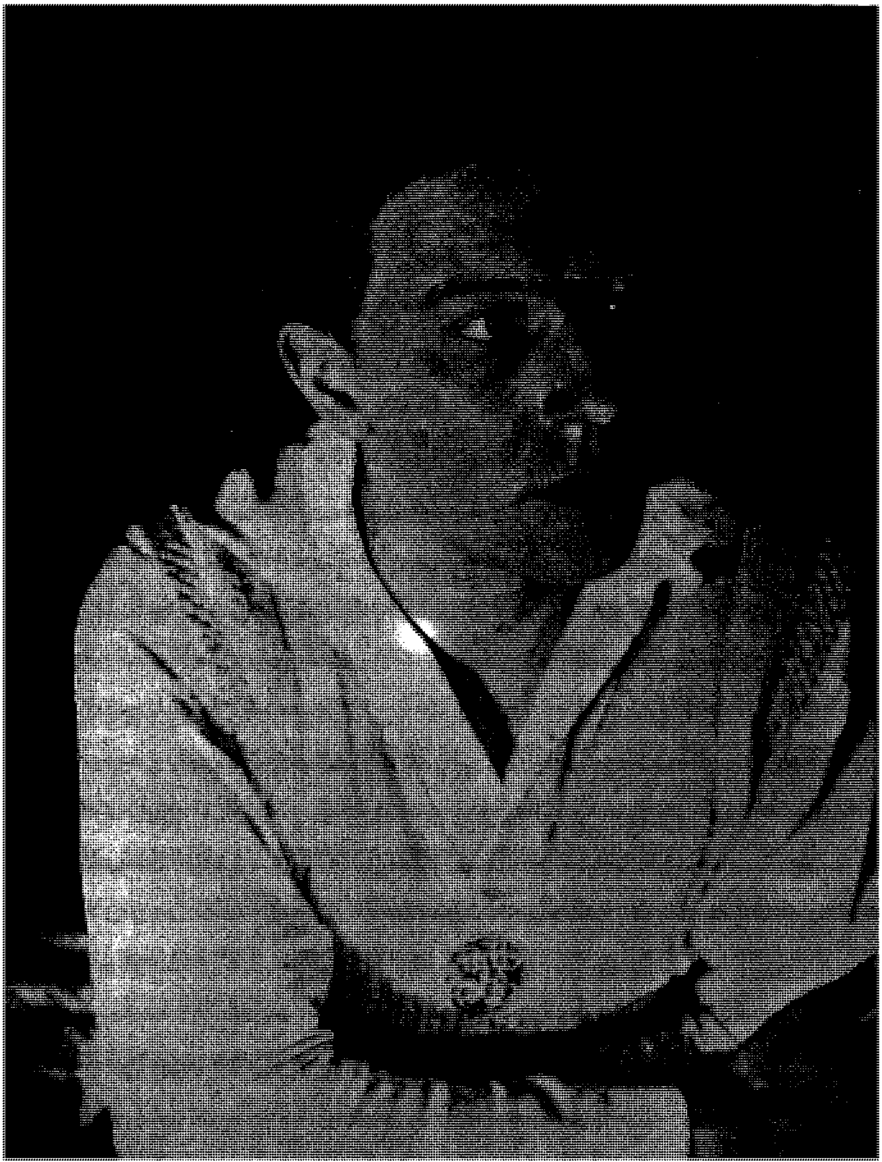
بنجامين بيريه Benjamine Peret وسيرج شاركون Serg Charcoune أرعشا أيديهما طوال الوقت بينما جورج ريبمون Georges Ribemont يصيح بلا انقطاع : " إنها تمطر على الجمجمة " . جاك ريجو Jacques Rigaut كان يقف قرب الباب يعد بصوت مرتفع حبات اللـؤلؤ التـى تضعها الـزائرات . معلنا وصـول كل سيـدة ومرافقهـا مقلدا صـوت السيارة. بريتون يمضـغ أعواد الثقاب وسوبو وتزارا يلعبان " المسـاكة " . وعندما حضر كى فان دونجن Kees Van Dongen – الحوشى (١)السابـق والذى أصبح أكثر فنـانى البورتريه فى باريس أنـاقة تلقى خطبة مطـولة من الشتـائم . كذلـك أهانوا اندريه جيد عند دخوله : " وثن صالونات " . بينما حيوا جاك دوسية Jacques Doucet تحية جيدة .

كان دوسية مصمم أزياء وتاجر أعمال فنيـة جشع ونصاب إستخدم فى تجارته عددا من المستشاريـن وكان يوهم الفنانين بأن مجمـوعاته ستذهب لتعرض فى متحـف اللوفر ، حتى بيكاسو لم يكـن منيعا إزاءه فباع له لوحته " نساء افنيـون " بمبلغ زهيد. وكان قلما يدفع ثمن عمل دون نزاع .

بريتـون واراجون تحت ضغـط الحاجة المادية اضطـرا أن يعملا ضمـن مستشارى دوسيه . ونظما له زيـارات للفنانين ومنهم ارنست بينما يعـد له اراجون تقاريـرا عن أدب الطليعيين ، وينظم مكتبته ويمده بملخص منتظم عن تطور الأدب الفرنسى المعاصر . ورغم هذا لم يحترماه . كان يستغل علاقاتهما وصداقاتهما بالفنانين لشراء أعمالهم بثمن بخس .

= والمستقبلية إتجاه أدبـى وفنى ولد فى ايطاليـا، يفصح عن الطـاقة الدينـامية التى تسود عصرنـا . ألزم الفنانين الإيطاليين المحـدثين باطـراح الفن التقليدى الأكـاديمى . وكان أول مظـاهر هـذا الإتجاه إقدام المصوريـن والمثالين على تصويـر مكونـات الالات باعتبارهـا أس الحركة والطاقـة . وما ان كـان عام ١٩٣٠ حتى إنعقـدت الصلة بين هـذا الإتجاه المستقبلى والفاشيـة . (انظر د.ثـروت عكاشـة . المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية . ص١٦٩) .

(١) الحوشية Fauvisme إتجاه فنى ظهر فى بـداية هذا القرن مـع أعمال فنانين تأثروا بـأعمال فان جوخ وجوجان . افرد لهم صالـون الخريف فى باريس عام ١٩٠٤ قائمة خاصـة . وقد بلغ من جسارتهم فى إستعمال الألوان أن اطلـق ناقد على هذه القـاعة اسم قفص الـوحوش (Fauves) فعرفت هذه الجماعة باسم الحوشية . (انظر محيط الفنون . الفنون التشكيلية . دار المعارف . ١٩٧٠ ص٤٢٣).



اندرية بريتون عام ١٩٢١ .

إلا أن اراجون كـان أكثر إهتماما بتجارة الفـن . لقد اشـترى – على سبيل المثال – لـوحة " المستحمات " لبراك عام ١٩٢١ وباعها بعد ٧ أعوام بعشرة أمثال ما دفعه فيها.

تضمن مهرجان الدادا عرضا لرسوم ماكس ارنست الذى كان يعيش فى كولون بألمانيا. وقد جذبت رسومه التى ساهم بها فى مطبوعات الدادا إنتباه بريتون . عرض ارنست رسوم وتصوير وكولاج وفاتاجاجا Fatagagas (وهو نوع من الكولاج نفذه ارنست بالتعاون مع جون ارب Arp) .

بالاضافـة إلى أعمال لاراجون وسوبو وتزارا وبـريتون الذى كتب مقدمـة الكتالوج. فى هذا الكتـالوج إبتعد بـريتون عن اسلـوب تزارا الـذى أسسه فى ملاحظـاته فى كتالـوجات ريبمون – ديسينى Ribemont - Dessaignes وبيكابيا من قبل وكـانت هذه خطوة على طريق الإفتراق عن الـدادا . وسوف نرى فيما يلى خطوات اخرى . فقد ربـط بريتون كولاج ارنست بالسينما موضحا إنتاج ارنست لعلاقات تقارب غريبة بين تصورات منعزلة . كانت هذه أول مقالة فى نقد الفن لبريتون حاول فيها تشكيل نظرية جمالية جديدة .

لم يلق معرض ارنست نفـس النجاح أو الإقبال الجماهيرى الذى لقيه معرضـا لرسوم انجر Ingres اقيم فى نفس الفترة ونظمـه مدير حفلات أرستقراطيـة . كما لم ينجح تجاريا مثل معرض الجميلة مارى لورينسان Marie Lourencin الذى أقيم فى نفس الفترة أيضا .

بعد إفتتاح المهرجان بـأحد عشر يوما – ١٣ مايو – بدأت فى صالة سـوسيته سافانت محاكمة موريس بارى Maurice Berrés . التى دعا إليهـا بريتون بسبب تعصـب بارى القومى . متهم أياه بـارتكاب جريمة " ضد سلامة العقل" (١) موريس بارى هذا كان كاتبا وسياسيا فرنسيـا (١٨٦٢ – ١٩٢٣) بدأ الأدب والسياسة تقريبا فى نفـس الوقت . صدر الجزءان الأولان من ثلاثيته (عبادة النفس ، تحت أعين البرابرة ، ورجل حر) فى نفس الوقت الذى انتخب فيه نائبا .

وتؤكـد هـذه الثلاثيـة نزعتـه الإستقلالية معنـويا واجتماعيا . كـان قوميـا متعصبا وأصدر ثلاثية اخرى بدأها بكتاب "رواية الطاقة القومية " . كما دخل الاكاديمية الفرنسية عام ١٩٠٦ .

لم يكن تزارا متحمسا لهذه المحاكمة . بل حاول تخريبها . وهنا خطوة اخرى فى افتراق بريتـون عن الداد ، الـذى تنامى شكـه فيها ، وقـل اشـتراكه فى أنشطتها وازداد إستقـلاله

(1) Malcolm Haslam Op. Cit

الفكرى . أصبح يرى ما أسماه "ديكتاتورية الدادا" متمثلة فى ديكتاتورية تزارا نفسه . بل توالى إفتراق أصدقاء أخرين – فخلال محاكمة بارى أعلن بيكابيا إفتراقه فى صحيفة كوميديا Comedia .



«سيمون كان» زوجة اندرية بريتون فى عام زواجهما ١٩٢١ .

لم يشترك بريتون فى سهرة دادية قدمت فيها مسرحية تزارا " قلب غاز "Le Coeur a Gaz" . ولم يكتب اسمه على كتالوج صالون الدادا . بل إن حادثا قام به الداديون مهد لاعجاب بريتون بكوكتو : على مسرح الشانزليزية ، كان من المفروض أن يقيم الداديون سهرة لهم ولكنهم وجدوا أبوابه مغلقة أمامهم بسبب تعطيلهم لحفل موسيقى على نفس المسرح . لذا فى أول عرض لمسرحية كوكتو " عروسا برج ايفل Les Mariés de la Tour Eiffel تبعثر الداديون فى الصالة وهتفوا تعيش الدادا " . فأثاروا سخط الناس (١).

دفع هذا الحادث بريتون إلى مراجعة موقفه من كوكتو .. رغم تاريخ بغض بريتون له وإختلافهما شبه التام . كان بريتون يرى فى كوكتو شوفينى ، برجوازى ، وصديق أكثر المتعصبين الدينين فى باريس . بينما هو يزدرى الشوفينية والبرجوازية وضد الإكليريك .

فى سبتمبر نشر بيكابيا مقالا أخر هاجم فيه تزارا فرد عليه الأخير بكراسة . فى سبتمبر أيضا تزوج بريتون بسيمون كان وكان بول فاليرى شاهدا . ذهب العروسان ليقضيا شهر العسل فى تيرول الاسترالية ثم ذهبا الى فيينا حيث قابل بريتون سيجموند فرويد لأول مرة . وجد بريتون فرويد رائد علم النفس يعيش فى إحدى ضواحى فيينا . لم يجد شيئا هاما فى ديكور المنزل ، وحكى له فرويد عن أول زيارة له إلى فرنسا وإلقائه محاضرات فيها ، وأنه لم يفتن بها . شعر بريتون بأنه ليست هناك لغة مشتركة مع فرويد شخصيا لكن هذه الزيارة أفادته فى رحلة إستكشاف اللأوعى – ووسعت المسافة بينه وبين الدادا فى نفس الوقت .

---

(1) I bid .

بعد عودة بـريتون إلى باريس أســس منزلا فى ٤٢ شارع فونتين فى منطقــة مونمارتر .
بينما تحولت البؤرة الفنية البـاريسية الى مونبارناس . ربما يرجع اختيـار بريتون هذا الى إتجاهه للإستقلال . وخاصة للتفكير فى هدوء .

كان حى مـونبارناس فى تلك الفترة يجذب المثقفين الشبان من الأقـاليم وفنانين روس وأمريكيين . فى مقاهيه الشـهيرة "لادوم "و "لاكوبول"و "لاروتوندا" .. الخ .

جلس شعــراء ورسامون من كـل أنحاء العالم تقريبـا ومئات من السياح . هنــاك ايليا اهيرنبرج الأديب الروسـى صاحب الرواية المؤثرة "ذوبان الثلوج " وفنانون مـهاجرون مثل بيكاسو وبرانكوزى بالإضافة الى السرياليين والسياسيين : جماعة "بونتيمبلى" التى تعبد موسولينى وجماعة "جوميز " المؤيدة لديكتاتور اسبانيا وغيرهم .

فى ديســمبر أقيـم فى باريس المعرض الأخير للدادا تضمن أعمالا لمان رأى "Man Ray" الذى ولد فى فلادلفيا بالولايات المتحـدة الأمريكيـة عام ١٨٩٠ ومات فى باريس عام ١٩٧٦ وكان له أثـره الهام ليس فقط فى التصـوير والرسـم ، بل أيضـا فى التصوير الفـوتوغرافى . مان راى كان واحدا من الفنانين الأمريكيين القلائل الذين استجابوا لفن مارسيل ديشامب حينما لجأ الأخير الى نيويورك خلال الحـرب وقد قدمه الى الداديين بعد وصوله فى الصيف .تضمن كتـالوج المعرض مقـدمات ثناء كتبها تـزارا واراجون وسوبـو وايلـوار وارنســت وآرب وريمون ديسناى لم تخل من سخريات الدادا .

أقــام مــان راى فى فنـــدق ديــزيكــول Des Écoles بـالقــرب مـن شـــارع مونبارناس Boulevard Montparnasse. وفى حجرته اخترع الـرايوجراف Rayograph . وجد أشياء عـادية كان يضعها على ورقة تصويـر فوتوغرافى ويتركها للضــوء حيث تنطبع على الورقــة ظلالها البيضــاء مكونــة علاقـات شكلية غـريبة . ومـن بعد ابتكـر مان راى السريالية الطباعية .

شهد عام ١٩٢١ انتشار دور العـرض السينمائى حتى وصلت الى ٣٢ دار عرض فى باريس(١) . وكانت اغلب عروضـها من هوليود . كما شـهد إنتشـار موسيقى الجاز والأغانى الشـعبية الأمريكية .

---

(1) I Bid

:١٩٢٢


جاك بريفير عام ١٩٢٢ .

فى بدايــة ١٩٢٢ خطط بــريتون لعقــد مؤتمر دولى فى باريس " لتحـديد اتجاهات الروح الحديثة والدفاع عنها " . منطلقا من ملاحظة ابولينير فى محاضرته عام ١٩١٧ .

شكــل بــريتون لجنــة تمثـل مختلــف الاتجاهات الفنية الحديثــة ضمت الفنانين التشكيليين: روبير ديلــونـــاى Delaunay الرسام الذى وصل التكعيبية بالاورفية(١) Orphism أى أدخـل التكعيبيــة فى مجال التعبير عما وراء الطبيعـــة . وقــد أوحــت الاورفية لابولينير قصيدتــه " النوافذ " . كماضمت اللجنة فرنان ليجيه Leger الذى خلـق اتجاها خـاصـا لـه فى التكعيبية واميـدى اوزنفـان Ozenfant المدافـع عن الاحكـام الكلاسيكى بالإضـافة الى جورج اوريك Auric وهو واحــد مـن جمــاعة الستة "Les Six" وجون بولان Paulhan سكرتير عام مجلة النوفيل ريفى فرانسيز . وروجر فيتراك Vitrac محـرر مجلة " مغامرة Aventure" التى ضمت مجموعة من الشعراء الشبان تنتمى أفكارهم الى ابولينير و دوشامب وبريتون.

دُعى تزارا الى المؤتمر – الذى لم يعقد – لكنه رفض بل وعمل ضده .

فى فبراير نشر الداديون الذين دعيوا للمؤتمر بيانـا فى مجلة " كوميديا " يرفضون فيه اشتراك تزارا " الدخيل من زيورخ " لكن بريتون لم يقر هذه الشوفينية. ورد تزارا فى مارس بمقال نشره فى " كوميديا " أيضا بعنوان " القلب ذو اللحية " تضمن هجوما على بريتون .

---

(١) الاورفية Orphism عقيدة إغـريقية تقوم على اسطورة اورفيـوس ، وتذهب الى أن الروح تمضــى بعد الموت الى الجحيم ليحـاسبها آلهة العالم السفلى ، وأن ثمــة تناسخ لـلارواح يتكرر حتى تتطهـر الروح تماما فتأوى الى الجنات المباركة ، وأن عقاب المذنب فى الجحيم سينتهى إذا كفّر المرء عن ذنبه قبل الموت، أو كفر أهله وأصحابه عنه بعد موته . (د.ثروت عكاشة . مرجع سابق ص١ ٣٤) .

(2) Malcolm Haslam . Op. Cit.

وفى مارس نشر بيكابيا – الذى وجد بريتون فى صداقته عزاء لحزنه على تهريج الدادا ومصيرها – بيانا أعلن فيه نهاية الدادا "احترس ، أنهم مدّعون " . وذلك تأكيدا على تحرره من الدادا . وقد سبق لبيكابيا – فى ١٩٢٢ – أن نشر بيانا آخر أعلن فيه انتهاء التكعيبية : "ليست أكثر من مضاربة تجارية "و" على جامعى اللوحات أن يحترسوا " (١).

وفى ابريل ودّع بريتون الدادا فى مقالة بمجلة " أدب " : " كل شىء إنتهى " واعتبرت نفس المقالة نعيا للحركة نفسها . ثم دعى سوبو واراجون وايلوار ليستجمعوا قناعاتهم القديمة "هل تذكرون ابولينير وبير ريفردى. أليس حقيقيا أننا ندين لهم ببعض قوتنا؟ "(٢).

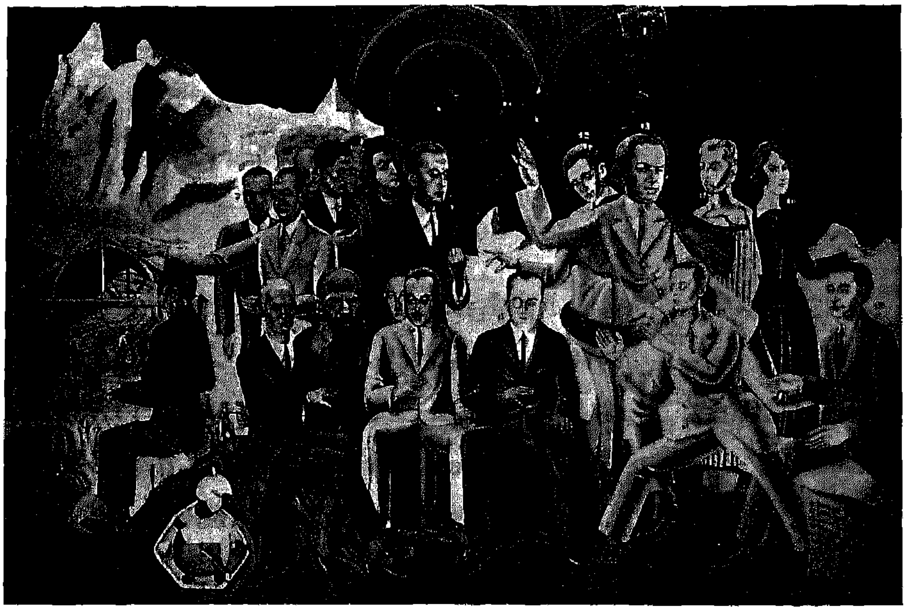
لقد أدرك بريتون منذ ذلك الحين أن وضعا تاريخيا قد بدأ يفرض نفسه ، بحيث بات الامر فى حاجة الى إيجاد ما هو أكثر إيجابية وقدرة على البناء من الحركة الدادية ذات الاطوار الغريبة والسلوك الهدام . لذا فقد ارتسمت فى ذهنه صورة مجلس يضم المثقفين ورجال الفكر ، وبحيث يكون من شأنه " أن يضع صيغة موحدة لركائز الحداثة بعد أن يتم تنقيتها من أية شوائب " .

كان بريتون صريحا فى الافصاح عن نواياه ففى وسط ذلك التيار الجارف من الغموض والتشويش أخذ بريتون يحاول جاهدا أن يخلق النور وأن يكشف عن مناورات الدادا وألاعيبها بعد أن كان المطاف قد إنتهى بها وبدت كسفينة غارقة وقد أحاطت بها الأمواج من كل جانب ، لذا فلقد برزت الحاجة الى إعادة ترتيب الاوضاع . (٣).

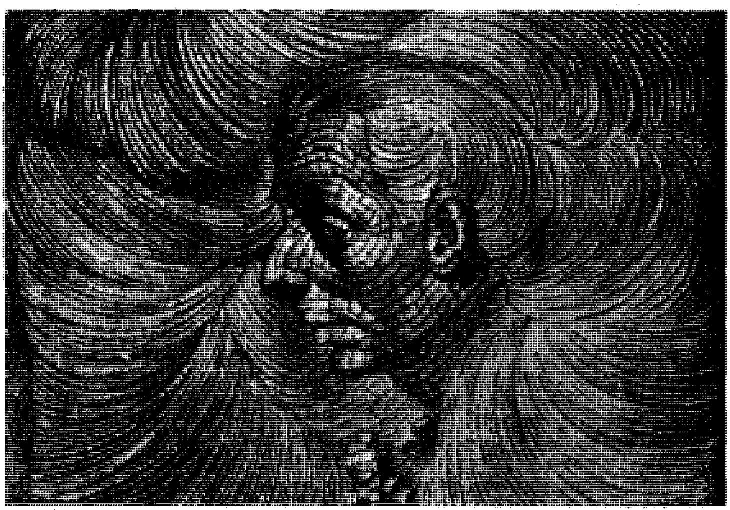
فى نوفمبر نظم بريتون لبيكابيا معرضا فى برشلونة والقى محاضرة فى ليلة الافتتاح حول خصائص التطور الحديث ومكوناته. وفيها أكد تصميمه على الانفصال عن "مرتزقى " الدادا ، واقترح اعادة " قوانين عهد الارهاب للتعامل مع مثل هذه الانحرافات العقلية !! " (٤).

---

(1) Malcolm Haslam . Op. Cit.
(2) I bid
(3) Herbert Read, A concise History of Modern Painting. Thames and Hudson. London . 1980. P 130
(4) Malcolm Haslam Op. Cit . P82



لوحة ماكس ارنست «لقاء الأصدقاء» والتى يصور فيها عام ١٩٢٢ . ١٧ من أعضاء الجماعة السريالية .



صورة شخصية لماكس ارنست رسمها هانز بللمر عام ١٩٣٨ .

قبـل ٣ اسابيـع من محاضرة بـريتون سـارت قـوات الفاشيسـت الى روما وأصبـح موسوليني حاكما لايطاليا . واتسعت رقعـة الشوفينية التي يعاديها بريتون في اوربا . في فرنسا قاد شارل مورا Charles Maurras حملة ضد الجمهورية الثالثة (١) مطالبا بعودة الملكية الوراثية .وهاجم ليون دودية Daudet البروتستانت والماسونيين واليهود والمهاجرين مستحسنـا وسـائل مـوسـوليني ومعجبـا بها . والإثنـان لم يخفيـا احتقـارهما للحكـم الديمقراطي .

في نهاية ١٩٢٢ رسم ماكس ارنست – الذي أنتقل ليعيش في باريس –صورة إسمها " لقاء الأصدقـاء " . ضمت بورتريهات لعدد من الأصـدقاء الذين شكلوا – بعـد عامين من رسم الصـورة – جماعة السريالية ، رغـم أنها ضمت أيضا مـن لم يدخلوا السرياليـة مثل رافائيل Raphiel وديستوفسكي Destoevesky .

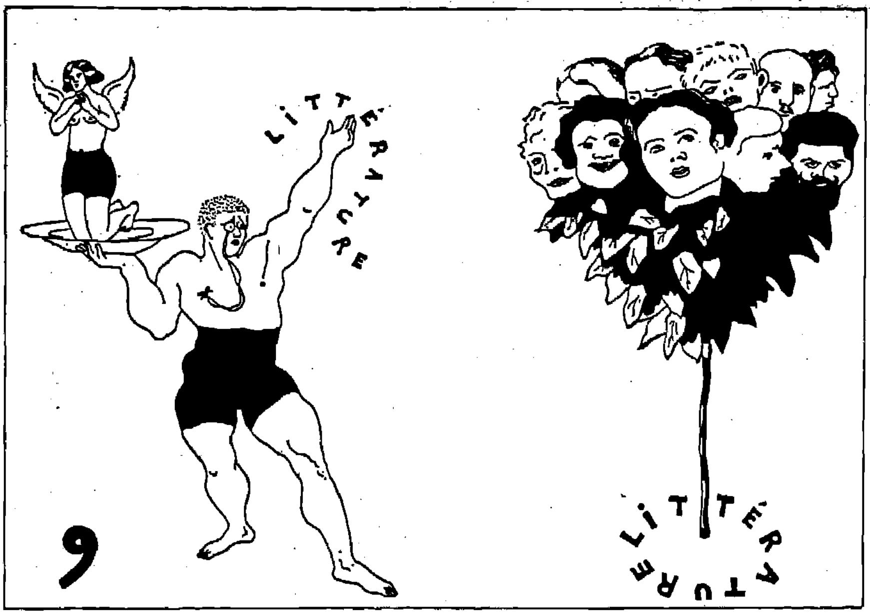
رسـم ارنست الأصدقاء جلوسا أو وقوفا في أوضاع عارضي الأزياء " المانيكان " داخل منظر طبيعي بأسلوب قريب من تصوير او تشيللو (٢) الذي أحبه السرياليون .

ضمت الصـورة الأباء المؤسسين : بـريتون ، وسوبـو ، وآراجون وأنصـارهم الأوائل: ايلوار ، وبيرى ، بالإضافة الى ديسنـوس ، ورينيه كريفل René Crevel ، الذي ساهم مع روجرفيتراس في إدارة مجلة " مغامرة Aventure " والذي كانت لديه معلومات في الأساليب الروحانية ، وفرانكيل Frankel الذي إرتبط بشكل متقطع بـالحركة وجـون بولان Jean Paulhan الذي قـام بتجـارب في اللغـة أعجبت بريتـون ، وجيورجيـو دى كيريكو الفنان الايطالي الذي كان واحـدا من ملهميهم ، وآرب ، وبارجل Baargeld أعضاء الدادا في كولوني Cologne وجالا ايلوار . كانت هذه الصورة إيذانا بمولد السريالية كحركة .

---

(١) الجمهورية الثالثة تعبير يطلق على نظام الحكم في فرنسا في الفترة من ١٨٧٠ حتى ١٩٤٠ ، وقد شهدت فرنسا في ظل هذه الجمهورية تقدما علميا وصناعيا وتكنولوجيا هاما ونموا اقتصاديا .

(٢) باولو اوتشيلو (١٣٩٧ ـ ١٤٧٥) مصور ومزخرف ايطالي إستخدم إحساسه بالقيم اللونية واللمسية في ايضاح المسـائل العلمية فقط . كـان ولعه الحقيقـي بالمنظور . وكـان التصوير بـالنسبة لـه وسيلة لاكتشاف حلول لمسائل المنظور وإبراز قدراته في التغلب على المعضلات العلمية . ومن ثم أنجز صورا إحتال فيها على أن يرسم أقصـى ما يستطيع من خطوط يمكن أن تقود العين إلى مركـز اللوحة . أشهر لوحاته هـي ثلاثية « معركة سان رومانـو » المتفرقة بين الناشيونال جاليرى في لنـدن ومتحف اللوفر ومتحف اوفتزى . (د. ثروت عكاشة . مرجع سابق ص ٤٨٤) .



رسم غلاف مجلة «أدب» Littérature للفنان فرانسيس بيكابيا، عدد فبراير ١٩٢٣، وعدد يناير ١٩٢٣.

فى شتاء ١٩٢٢ وبعد مرور أكثر من ٣ سنوات على نشر " الحقول المغناطيسية " بدأ سرياليو المستقبل عقد جلسات روحية فى منازل بريتون وبيكابيا. حضرها ديسنوس وبيرى وموريس وايلوار وارنست. كانوا يحاولون فيها الإبتعاد عن عالم الوعى والإستسلام للاوعى .. حيث تتداعى الصور والكلمات بلا تحكم واع من صاحبها. وكان روبرت ديسنوس مناسبا بشكل خاص للدخول بسهولة فى حالة النشوة الروحية. أحيانا تكون الجلسات مرعبة. مثلما حدث عندما تنبأ كريفيل بموت أصدقائه، أو عندما حرضهم على الإنتحار الجماعى.

تزامنت هذه الجلسات مع ما أوردته الصحف اليومية حول التجارب التى كانت تجرى فى جامعة السربون على الوسيطة " ايفا Eva " والتى حاولت فيها تجسيد وإظهار إشعاع جسم الوسيط. ورغم أن النتائج جاءت سلبية إلا أنها أيقظت الفضول العام.

فى نفس الفترة عرف الباريسيون إمرأة غجرية فتحت كشكا فى سوق نادى فو بور لمعرفة الغيب. كما عرفوا واحدا من الدراويش الشرقيين إسمه غيليغيلى Ghilighili إكتشفه الشاعر ليون فارج Léon Fargue عندما كان الدرويش تائها حول باريس.

١٩٢٣ :

خلال ١٩٢٣ إبتعد سوبو عن بريتون وأفكاره . إنشغل بإدارة مكتبته وكتابة الروايات. كان سوبو شخصية غريبة : يطلب السجق من بائعات الزهور . يشد سلسلة الطوارئ فى الاتوبيس ويسأل الركاب عن تواريخ ميلادهم . يذهب لبيوت أصدقائه ويسأل : " هل سوبو عندكم ؟ " . وأحيانا عندما تكون الشمس ساطعة يفتح مظلة المطر ويدعو فتاة لتحتمى من هطوله . كان يدعو زبائن المقاهى ليشاركوه الشراب دون أن يعرفهم .

بدأ اراجون وبريتون وكريفيل وديسنوس فى المشاركة فى " جريدة باريس - Paris Journal . بينما إزداد التفاف السرياليين حول بريتون. قال جاك بريفيير ذات مرة أن هناك سرياليين أحبوا بريتون كما يحبوا إمرأة لكن بشكل آخر . بينما وصفت ادريانا مونييه Adrienne Monnier القوة التى يملكها بريتون على أصدقائه بـ" الشبق " ووصفت قسماته بـ" الملائكية " :رأسه مهيب يعلوه شعر بنى طويل كثيف ،شفتاه سميكتان وشهوانيتان . شبّهه ماكسيم الكسندر بالأسد، وقال آخر: " التعبير فى عينيه الخضراويتين بزرقة خليط من اللامبالاة والقسوة " . ومع ذلك كان ذكاؤه حادا وضميره حيا (١).

فى مونمارتر إعتاد بريتون حياة بسيطة .. يقابل أصدقاءه ويتصل بالسرياليين الآخرين بشكل منتظم مرتين فى اليوم فى مقهى " سيرانو Cyrano" فى النهاية الشمالية لشارع فونتينFontaine " . أما شقته فكانت تبدو ذات جو اسطورى ، كمتحف كبير كما وصفها اندريه تريون André Thirion" علقت على جدرانها لوحات لدى كيريكو وبيكاسو وارنست ودى شامب وبيكابيا وأعمال من الفن الأوقيانوسى بالإضافة إلى الكتب المفضلة لديه وعلى رأسها كتب هيجل ودى ساد ولوتريامون .

من الهوايات التى مارسها السرياليون فى تلك الفترة لعبة الكلمات التى كانت تساعدهم على إدراك الإمكانيات غير المستغلة – الكامنة فى اللغة – وكانت هذه اللعبة تعتمد على التداعى الذى تثيره كلمة فى ذهن المستمع فينطق بكلمة اخرى .. ويحاولون تأليف جمل من هذه الكلمات كيفما أتفق . كما إهتموا بألعاب الحظ التى دعتهم للتفكير فى عنصر الصدفة وإحترامها . ولم تكن هناك منافسة بينهم فى هذه الألعاب . كما أدت هذه الألعاب الى زيادة تماسكهم أو ارتباطهم الداخلى فضلا عن الترفيه عن أنفسهم .

عندما قدمت مسرحية تزارا " قلب غاز " . قرأوا قصائد لايلوار وكوكتو و حاول تزارا

(1) Malcolm Haslam . Op. Cit.

من خلالها إسترداد موقعه كقائد طليعى إلا أن المسرحية أثارت سخط بريتون ورأى أنها مزيفة . وكانت مناسبة لتفاقم التعبير عن الإفتراق إلى العداء مع الدادا . إقتحم سرياليون خشبة المسرح أثناء العرض ونشبت معركة بينهم أدت إلى كسر ذراع بريتون وضرب ايلوار واستدعاء البوليس الذى طردهم . ثم طولب ايلوار بتكلفة إصلاح الأضرار فقام برحلة الى روما حيث زار المصور والرسام جورجيو دى كيريكو وترك زوجته – جالا – للمحامين . وهرب بريتون أيضا من الإجهاد إلى مقاطعة بريتانى Brittany – حيث كتب بعض القصائد ..



روبير دسنوس اندرية ماسون عام ١٩٢٣ .



روبير دسنوس عام ١٩٢٢.

١٩٢٤:

فى فبراير ١٩٢٤ أقام اندريه ماسون(١) أول معرض فردى له فى جاليرى سيمون Simon وقد تجمع حوله مجموعة من الكتاب والفنانين الذين أصبحوا سرياليين فيما بعد مع إحتفاظهم بهوية خاصة. وكانوا يزورون ماسون فى مسكنه فى شارع بلومية Rue Blomet حيث إعتادوا تدخين الحشيش وقراءة كتب الرحلات .

(١) اندريه ماسون André Masson مصور ورسام ومزخرف فرنسى ولد عام ١٨٩٦. ودرس فى مدرسة الفنون الجميلة فى باريس . بعد فترة تكعيبية دخل فى عالم سحرى ثم انتمى إلى السريالية . وكان أول من رسم رسوما آلية (اوتوماتيكية) . كان يرسم بسرعة وتلقائية تلغى جزئيا دور العقل وتسمح بحرية اللاوعى ليبدع أشكالا غامضة يتآلف فيها الإنسان والحيوان والأشياء . ومع ذلك استمرت فى لوحاته آثار من التكعيبية .

واهتموا بنظريات وتطبيقات التصوف والفلسفات الشرقية . كان يسكن بجواره الفنان الأسبانى خوان ميروJean Miro ولقد جذب دخولهما السريالية فنانين آخرين تدفقوا إليها.

حدث نمو آخر لهذا الإهتمام حين إختفى بول ايلوار فى نفس العام من باريس بسبب العلاقة الغرامية بين زوجته جالا وماكس ارنست .وعُرف فيما بعد أنه ذهب الى الشرق الأقصى . على أية حال لقد ذهبت إليه جالا وعادا معا .

هنا يجب أن نذكر أن هذا الإهتمام بالشرق لم يكن منفصلا عن الإهتمام العام بنفس الموضوع منذ بداية العشرينيات حين قدمت كتب ومقالات رينيه جينو René Gue-non فلسفات الشرق للمثقفين الفرنسيين . وقد سبق أن أقيم فى مارسيليا عام ١٩٢٢ معرضا للمستعمرات الفرنسية تضمن عروضا فنية اسيوية .

شهد عام ١٩٢٤ مناقشات وأحداث جادة وهامة فى تاريخ السريالية .. فقد كشف الخلاف بين السرياليين حول مساهمة اراجون فى " بارى جورنال " عن حاجتهم الى منفذ لعرض مبادئهم . كما توقفت مجلة " أدب أو ليتيراتير " بعد صدور آخر عدد فى يونيو .

وفى اغسطس ناقش الشاعر والمسرحى ايفان جول Yvan Goll فى مجلة " جورنال ليتيرير Journal Litteraire أو " الجريدة الأدبية " " مصطلح السريالية " موضحا أنه منذ إبتكره ابولينير وهو ينطبق على : بليز سندرار ومارك شاجال وروبير ديلوناى وجاك ليبشتز . إلا أن جماعة شارع فونتين " جماعة بريتون " فندوا آراء جول فى خطاب نشر فى نفس المجلة فى الأسبوع التالى (١).

فى اكتوبر صدر أول عدد من مجلة تحمل إسم " سريالية " حررها ايفان جول وبول ديرمىPaul Dermee وفى نفس الشهر وزع بريتون بيانه الشهير والذى أعتبر البيان الأول للسريالية . كما افتتح مكتبا للبحث السريالى فى شارع جرينيل Grenelle. فى هذا البيان حدد بريتون السريالية بأنها " تلقائية فنية نفسية خالصة"Pure psychic automatism. وأن" الكاتب يجب أن يصبح "أداة تسجيل" لما يمليه عليه لاوعيه" . كانت السريالية فى نظر بريتون ثورة ضد الأدب الذى أطاح بتقاليد الإنشاء المنطقى ، وثورة ضد الأخلاقيات البرجوازية التى خنقت اللاوعى وأهملت " اللاعقلانية " .

ساهم مكتب الابحاث السريالية فى تأكيد هذه المقولات بشكل عملى . حيث دعا الجمهور لمشاركة السرياليين أحلامهم ورغباتهم أو أى خبرة أخرى مدهشة . وقال اراجون : " فى

(1) Malcolm Haslam. op.cit

١٤ شارع جرينيل ، فتحنا بيتا رومانتيكيا صغيرا لأفكار غير قابلة للتصنيف ولثورات مستمرة " (١).

فى هذا العام ، كان الهجوم السريالى على الرواية ، كشكل من أشكال التعبير الأدبى فى أوج إحتدامه . وقالوا أن شكل الرواية كما تمثلت عند كاتب كبلزاك مثلا الذى يروى حاجة الإنسان إلى المنطق والوصف يمكّن من إستخدام تزييفات مضحكة .

فى نفس الشهر – اكتوبر – نشر السرياليون كتابا عنوانه "جثة Un Cadavre" يهاجمون فيه الكاتب الفرنسى اناتول فرانس، الذى مات فى خريف نفس العام – ١٩٢٤–. ساهم فى الكتاب بريتون واراجون وايلوار وسوبو . وأشاروا إلى فداحة ما أسموه بالجرائم التى إرتكبها اناتول فرانس . كان من وجهة نظرهم يسىء إستعمال اللغة وينقذ كلمات مهجورة ليعيدها إلى الإستخدام . ووجد اراجون لغة اناتول " تبجح عام بل أكثر من ذلك أنها توجد فقط وراء تقديرات سوقية " . وبعد أن وصفه اراجون بـ " دجال لعين للعقل " . تساءل : " من العار أن تمنح هذه الامة إسمها له . فهل هى حقيقة مسرورة بذلك ؟ " مشيرا إلى إسم " فرنسا " الذى يتطابق مع إسم اناتول " فرانس " .

لقد إتخذ السرياليون اناتول فرانس مثلا على الكاتب التقليدى ذى الأدب الفارغ المزيف. وهجوم السرياليين هذا على واحد من أبرز الكتاب واحبهم إلى القراء يومذاك ، لفت إليهم الأنظار ونبه إلى امكانياتهم فى هدم " المقدسات " . لذا كان طبيعيا أن يقف ضدهم كثيرون حتى أن الطالب لوى فوكسيل وصل غضبه إلى حد مطالبته بالمبارزة مع بريتون . كما غضب منهم جاك دوسيه إلى حد أن وصفهم " بالسفاحين " وطرد بريتون من العمل لديه .

ويعلق بريتون على هذا الحدث بقوله فى كتابه حوارات : " إنقطع آخر خيط كان يربطنا بعالم منهار " (٢).

تحققت خطوة سريالية هامة أخرى فى أول ديسمبر : صدر العدد الأول من مجلة لاريفو ليسيون سيرياليست " أو الثورة السريالية La Revolution Surrealiste يديرها بييرنا فيل وبنجامان بيريه . وبيريه Benjamin Péret (١٨٩٩–١٩٥٩) شاعر وكاتب فرنسى وصفه بريتون بأنه الأنقى بين السرياليين . وقد ظل مخلصا لبريتون حتى وافاه الأجل . واستطاع بيريه أن يفصل بين الشعر والعمل السياسى ، وله أعمال شعرية هامة أثرت فى الشعر الفرنسى الحديث .

---

(1) I Bid . P 120

(٢) كميل قيصر داغر . مرجع سابق ص ٣٦

تضمن العدد الأول من مجلة " لاريفولسيون سيرياليست " تفسير أحلام ونصوص تلقائية (اوتوماتيكية) وبعض القصائد والمقالات . مع رسوم قليلة وبعض صور لمان راى. وحمل غلافها الأمامى شعار : " من الضرورى لبدء عمل من إعلان جديد لحقوق الإنسان " . كما جاء فى تقديم العدد : " إن السريالية لا تقدم نفسها على أنها عرض لمذهب ، إن بعض الأفكار التى تشكل نقطة إنطلاقها حاليا لا تسمح إطلاقا بالحكم المسبق على تطورها اللاحق " (١).

تضمن العدد الأول أيضا تحقيقا عن الإنتحار . يدور حول إجابات عدد من محرريها على سؤال : هل الإنتحار حل ؟ . كان هذا التحقيق له دلالتان : الأولى مشاركة السرياليين فى موضوع عام كان ظاهرة تزداد إنتشارا فى فرنسا فى تلك الفترة منذ أكد عالم الإجتماع اميل دوركهيم فى نهاية القرن الـ ١٩ إزدياد معدل الإنتحار . وأوضح أن الإنسان الحديث ضحية طموحاته التى لم يستطع تحقيقها . كما أنه ضحية للفوضى الإجتماعية .وقبل صدور هذا العدد نشرت مجلة " لى ديسك فير " تحقيقا سألت فيه ١٢ شخصية عن نفس الموضوع . والدلالة الثانية هى تعبير السرياليين أنفسهم عن موقفهم من هذه القضية . وللتعبير عن موقفهم من المجتمع أيضا .

هنا يجب أن نذكر أن الإنتحار شغل بريتون وأصدقاءه منذ إنتحار فاشى فى عام ١٩١٩ . وفى إجابته على سؤال مجلتهم إستشهد بريتون بكلمة " تيودور جوفروى Theodore Jouffroy" الإنتحار كلمة سيئة التشكيل ، الشخص الذى يقتل ليس نفس الشخص الذى يُقتل " .

حمل العدد الأول صورة جيرمين بيرتو Germaine Berton محاطة ببعض السرياليين وأصدقائهم . وهى سيدة شابة قتلت عام ١٩٢٣ ، ماريوس بلاتو Maruis Plateau قائد جماعة "أنصار الملك " المتشددة داخل حزب " لاكسيون فرانسيز " أو " الفعل الفرنسى " : ووصفها اراجون قائلا " إنها أكبر متمردة أعرفها ضد الاستعباد، أكثر الاحتجاجات جمالا التى برزت ضد الكذبة البشعة للسعادة . "

---

(١) المرجع السابق ص٣٧

Nº 5 — Première année 15 Octobre 1925

LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE



LE PASSÉ

ADMINISTRATION : 42, Rue Fontaine, PARIS (IXᵉ)

ABONNEMENT, les 12 Numéros : France : 45 francs Etranger : 55 francs

Dépositaire général : Librairie GALLIMARD 15, Boulevard Raspail, 15 PARIS (VIIᵉ)

LE NUMÉRO : France : 4 francs Étranger : 5 francs

Title page of *La Révolution Surréaliste*, No. 5, 1925.

غلاف العدد الخامس من السنة الأولى من مجلة « الثورة السريالية » ـ ١٥ أكتوبر ١٩٢٥.

١٩٢٥:

خلال العـام التالى ١٩٢٥ إزدادت حملات السريـاليين حدة ضـد المؤسسات الفكـرية الرسمية وضد الشوفينية والإستعمار .

فى يناير ظهـر العدد الثانى مـن مجلتهم " الثورة السرياليـة " ومن أبرز ما جـاء فيه مطالبتهم بالغاء السجون والجيش : " إفتحوا السجون ، وسرحوا الجيش " .

وفى ٢٥ ينـاير أصـدروا إعـلانا مطبـوعـا يذكّـر بعهـد الثورة الفـرنسيـة . أعلن فيـه السرياليـون أنه ليست لـديهم نظرية خـاصة فى الأدب " لكننـا قادرون تماما لـو نشأت الحاجة لإستخدامها " . وأعلنوا قرارهم بضرورة القيام بثورة : " نحن نربط كلمة سريالى بكلمة ثـورة " . ثم حذروا " العالم الغـربى بشكل خـاص ، السريالية سوف تفجـر قيود العقل ولو أدى الأمر إلى استخدام مطارق حقيقية " (١).

فى ابريل صدر العـدد الثالث من المجلة . وحددوا فيه الجرائم الرئيسيـة للعالم الغربى من وجهة نظـرهـم وهى : البابا – رؤسـاء الجامعات والأطباء المسئولـون عن مستشفيات الأمراض العقلية . لكنهم أشادوا بالـدالاى لاما زعيم البوديين والمدارس البودية Buddha فى رسائل كتبها الشاعر انطونان ارتو Antonin Artaud والذى مثل فى مسرحيةلـ بيرانديللو Pirandelloعلى نمط الممثل الصينى الكلاسيكى .. كما أنه أدار مكتب الأبحاث السريالى .

فى مايو قدمت مسرحية اراجون " عند قدم الحائط " "At the foot of the wall" . إلا أنها قوبلت باحتجاج من السرياليين أنفسهم . زاده أن بريتون لم يكن متحمسا بشكل عام للمسرح ولم يكن ليتعاطف كثيرا مع الكتاب المسرحيين السرياليين .

فى يـوليو صـدر العـدد الـرابع مـن مجلـة " لاريفيلسيـون سيرياليسـت أو الثـورة السرياليـة " أعلن فيه بـريتون أنه تـولى مسئولية تحريـر المجلة بمفرده . وحـدد المبادىء العريضة التى بنيت عليها السريالية . تضمـن هذا العدد مقتطفات طويلة من محاضرة كان اراجون قد ألقـاها فى مدريد ، والجزء الأول من مقـالة بريتون عن الفـن الحديث بعنوان " السريالية والتصـوير " . فند فيه رأى نافيل من أنه ليس هناك تصوير سريالى .

شغلت السيـاسة منـاقشات السريـاليين صيف هـذا العام . وبخـاصة مـوقفهم مـن الشيوعية والتحـالف مع جماعة كـلارتى . لم يكن هناك فـارق كبير فى العقل السريالى بين الحماس للحـب والحماس للفعل السيـاسى . وعلى الجانـب الآخـر كانـت باريـس تموج

---

(1) Malcolm Haslam Op. Cit



من اليسار إلى اليمين : جاك بريفير ، وسيمون بريفير ، اندرية بريتون ، وبيير بريفير فى باريس عام ١٩٢٥.

بالتحركات السياسية وبخاصة الشيوعية المتأثرة بالأحداث فى الإتحادالسوفيتى والصين والصراع بين ستالين وتروتسكى .

فى سبتمبر نشر بيان صاغه بريتون بعنوان La Revolution d'Abord et toujours " الثورة أولا ودائما " . فى مقابل شعار جماعة الفعل الفرنسى " لاكسيون فرانسيز " " السياسة أولا " . بدأ البيان بتوضيح ضرورة الثورة ورفض الأفكار التى قامت عليها الحضارة الأوربية ومناهضة الظلم الإجتماعى والطبقى .

أعيد طبع البيان فى العدد الخامس من " الثورة السريالية " الذى صدر فى اكتوبر . كما قدم بريتون مراجعة تروتسكى لسيرة لينين وخطاب من اندريه ماسون يؤكد فيه إعتقاده فى ديكتاتورية البروليتاريا كما تصورها ماركس وحققها لينين ، وأعلن " مرة واحدة وللجميع : أن البوهيمى والثورى كلاهما داخلى " (١).

(1) I Bid

فى نوفمبر أقيم معرض للتصوير السريالى ، كتب كتالوجه بريتون وديسنوس، وبيكاسو وكلى وآرب وارنست وماسون وميرو ومان راى وبيير رو . وكان ارنست قد إخترع طريقة " الحك frottage" " وتعتمد على وضع ورقة فوق أسطح غير مستوية " الخشب الحبيبى مثلا " وحك ظهرها بطباشير .

الإ أن كمية المعارض التى شهدتها باريس لم تستطع تحويل إنتباه الباريسيين عن الموقف الإقتصادى الذى إزداد سوءا .

وفى عدد اكتوبر نشرت " الثورة السريالية " رسالة الكاردينال ديبوا Dubois" إلى الباريسيين الكاثوليك " يناشد المؤمنين دعم الحكومة حتى لو فشلت فى تلبية طلبات الكاثوليك بتشريع يضمن حقوقهم ، محذرا من أن البديل هو حكومة اشتراكية . وفى النهاية توعد أصحاب برنامج " الثورة أولا ودائما " مشيرا إلى الموقعين على بيان سبتمبر السابق ومنهم السرياليين .

ورغم إنتشار التنظيمات الدينية المسيحية منذ تأسيس الإتحادالكاثوليكى القومى فى منتصف ١٩٢٠ إلا أن الذى أزعج السرياليين فعلا هو إنتشار الإحياء الدينى – الكاثوليكى – بين المثقفين ، والذى وصل ذروته فى يونيو ١٩٢٥ بتحول جون كوكتو إلى الإيمان . وقد كتب فى العام التالى خطابا الى صديقه جاك ماريتين قال فيه " الفن للفن والفن للجماهير كلاهما سخف ، أنا أطالب بفن من اجل الله " (١).

لكن إنضمام الأب جينجينباخ Abbé Gengenbach إلى السرياليين أعتبر انتصار لهم إزاء موجة الإحياء هذه . وهو قسيس جزويتى أحب ممثلة فى مسرح الاوديون وتدخلت السلطات الدينية لتجرده من ثيابه الكهنوتية بسبب هذا الحب . وفى عدد اكتوبر من " الثورة السريالية " سرد كيف حاول الإنتحار بإغراق نفسه فى بحيرة بسبب تخلى الممثلة عنه إلا أنه قرأ التحقيق الذى أوردته المجلة عن الإنتحار فعدل وقرر الكتابة إليها ليكشف للناس عن معاملة الكنيسة لخدمها .

١٩٢٦:

فى أوائل عام ١٩٢٦ – وبعد ما بدأ نشر مقالات بريتون حول السريالية والتصوير – إفتتح السرياليون فى شارع جاك كالو Rue Jacques - Callot "جاليرى" – صالة عرض – خاصة بهم . وشغلت نفس الحجرات التى كانت تشغلها من قبل جماعة " كلارتى " .

(1) IBid

وأقيمت فيه معارض لمان راى وتونجى وماسون وارب وعرضت مجموعات من الفن الساذج يملكها بريتون واراجون وايلوار وغيرهم . وعرضت أعمال اوقيانوسية وأعمال من الهنود الحمر .

كما إرتبط بالحركة فنانون جدد مثل رينيه ماجريت René Magritte الذى أتى للإقامة فى باريس وايف تانجى Yves Tanguy وكلاهما تأثر بأعمال دى كيريكو أثناء إقامته فى باريس .

شهد عام ١٩٢٦ هجوم السرياليين على الفاشية . وعندما أهدى انجاريتى Ungaretti - شاعر صديق لابولينير – قصائده إلى موسيلينى – بعد فشل محاولة إغتياله – ناح ايلوار : " لكن الله – الـ – خنزير يحرس موسولينى – الـ – بقرة " (١) . كما هوجم سياسى محافظ على أعمدة " الثورة السريالية " عندما طالب بحكومة فاشية فى فرنسا .

فى ٤ مايو عطل السرياليون إفتتاح باليه روميو وجولييت (الذى صمم مناظره وملابسه كلا من ماكس ارنست وخوان ميرو) بسبب عدائهم لمدير الفرقة سيرج دياجليف Serge Diaghilev ونشروا إعتراضهم فى " الثورة السريالية " .

فى سبتمبر نشر بريتون كراسة بعنوان دفاع شرعى Defence Legitime أوضح فيها فزع السرياليين عندما يجدون أنفسهم كحلفاء لجماعة " كلارتى " فى تعارض مع الحزب الشيوعى الفرنسى. وخيبة أملهم عندما لا يدعون إلى لعب دور هام فى النشاط الأدبى للحزب . كما أوضح إعتقاده بإمكانية التوفيق بين الشيوعيين والفوضويين .

نحو نهاية العام طرد من الحركة السريالية سوبو وارتو بسبب مغامراتهما الفنية التى تعارضت مع أخلاقيات الحركة .. إتهم بريتون ارتو أنه أشاع عنه أنه –أى بريتون – أساء إدارة حسابات الجاليرى السريالى . وأنه إستخدم أموال الجاليرى فى الإنفاق على " يوكى "Youki" ، وهى شقراء جميلة كانت تعمل فيه و تزوجت فيما بعد من ديسنوس . كما إتهمه بريتون بعمل تسويات مخزية ، وصداقته لجاك ماريتان الممثل الذى كان السرياليون يكرهونه. إلا أن مساهمات ارتو لم تتوقف فى مجلة الثورة السريالية . بينما إنهمك مع ارو Arou وفيتراكVitrac فى الانتاج المسرحى . وقد تضمنت أعمالهم معالم هامة فى تطوير الدراما الحديثة .بالإضافة إلى أن ارتو كان قد أوضح عدم رغبته فى " التورط " فى النشاط السياسى السريالى ..

---

(1) IBid



انطونات آرتو عام ١٩٤٨ ، وقبل عام واحد من وفاته .

فى نفس الفترة عقد مؤتمر دولى عن البحث الجنسى فى برلين نظمه الفريد مول Alfred Moll ونوقشت فيه الجوانب البيولوجية والسيكولوجية والإجتماعية والجرائمية للجنس . ورفض فرويد ومؤيدوه الدعوة لحضور المؤتمر بسبب عدائه لنظريات مول . الا أن نفس المؤتمر أثار إهتمام بريتون فى البحث الجنسى .

كان هناك دافع آخر – فى الواقع – لإهتمام بريتون . ففى نفس الوقت قابل فتاة بالقرب من شارع لافاييت Rue Lafayette وبدأ يتابعها ، حيث قادته إلى مغامرة غريبة ومرعبة ساهمت فى تدهور العلاقات مع زوجته سيمون ، وكتب قصة هذه المغامرة فى كتاب يحمل إسم الفتاة " نادجا Nadja" التى إنتحرت فيما بعد .

١٩٢٧:

فى يناير دخل بريتون واراجون وايلوار وبيريه الحزب الشيوعى الفرنسى بعد مرورهم على لجنة إختبار. إلا أنهم – فيما بعد – إختلفوا مع الحزب بسبب موقفه المؤيد لطرد تروتسكى من الحزب الشيوعى الروسى .

وقد نشر ارتو مقالا بعنوان " فى الليلة الكبيرة أو الخداع السريالى A La grande Nuit ou le Bluff surrealiste" يسخر فيه من انضمام بريتون وأصدقائه إلى الحزب الشيوعى .

تزايدت مشكلة الإنضباط داخل الحركة السريالية مع تزايد أعداد المنضمين إليها ، وكان كل كاتب أو فنان أو سياسى ثورى شاب ينضم إليها بحثا عن حمايتها له ، لكن يحدث أن يتعارض تطوره الخاص مع مبادىء الحركة لذا كانت تحدث باستمرار عمليات إنفصال عنها وانضمام إليها . رغم أن بريتون كان يعلق أهمية كبيرة على ضرورة تحمل الحركة للمخاطر الفكرية .

وشهد المنزل رقم ٥٤ شارع دى شاتو Rue du Chateau فى حى مونبارناس تطورا جديدا فى السريالية على يد جماعة شابة عاشت هناك . إستأجر البيت مارسيل ديهاميل Duhamel وعاش معه جاك بريفير Prévert وايف تانجى وجورج سادول الذى دفع الإيجار بدلا من ديهاميل .وارتبط بهم اندريه تيريون Thirion وكانوا أعضاء فعالين فى الحزب الشيوعى الفرنسى ..

هذا بينما نشرت جماعة شابة أخرى مجلة إسمها "اللعبة الكبيرة Grand Jeu . وقد قدم واحد منهم – روجيه جيلبير – ليكونتRogér Gilbert-lecomte طلبا بإلغاء الخدمة العسكرية موقعا من ٨٣ طالبا . بينما كان عضو آخر – روجيه فولان Roger Vaullond – يعمل فى مجلة " باريس – ميدى Paris - Midi" اليمينية .وكان الجميع منضوين تحت جناح السريالية فى تلك الفترة الأولى المضطربة فكريا ، والتى سرعان ما استقرت .

١٩٢٨:

تميزت سنة ١٩٢٨ بأنها سنة إكتمال السريالية . كانت الحركة التى تنازعها الشهرة والشعبية هى حركة الإحياء الكاثوليكية . وقد صارت الكاثوليكية موجة العهد ، بسبب حركات الإهتداء والإرتداد . لكن ذلك لم يمنع السرياليين من الرفض الصارم لأى حل دينى لمشكلات الإنسان الحديث .

جمع بريتون مقالاته التى نشرها فى " الثورة السريالية " عن السريالية والتصوير ونشرها فى كتاب بنفس الإسم فى فبراير ١٩٢٨ وأضاف إليها مقالات أخرى . وجاء الكتاب دراسة هامة عن الفنانين السرياليين الرواد .

شهد هذا العام تزايدا جدليا فى الصراع بين الشيوعية وأعدائها فى فرنسا . فى مجلس النواب كوّن المحافظون أغلبية قوية وأنشأت الحكومة فرقا خاصة لمكافحة الشيوعية حتى أنه عندما اصطدم العمال مع البوليس فى منطقة " افرى Ivry " اعتقل ١٣٠٠ عامل وصدر

قرار بتحريم المظاهرات . وفقد الحزب الشيوعى الفرنسى نصف مقاعده فى انتخابات هذا العام . كما فقد كثيرا من أعضائه – الأعضاء فى جماعات أخرى مثل السريالية – بسبب نظامه الحزبى الصارم . ومن جهة أخرى صُدم كثير من أعضاء الحزب فى مواقف السرياليين وبخاصة فى الجنس والحب .

نشر اراجون بحثه حول الأسلوب ، وبدا فيه مهاجما عنيفا للأدب الفرنسى الحديث . لقى الكتاب إقبالا جماهيريا ورشح ليكون واحدا من أكثر كتاب جيله تألقا .

كانت نانسى إبنة لورد وليدى كينار Cunard واحدة من المعجبين . كان جمالها انجليزيًا مميزا ، نحيفة ، نمشة ، شعرها جوزى . دعت اراجون لزيارتها فأحبها . فى سبتمبر زارا فنيسيا . هناك كان هنرى كرودر Crowder عازف بيانو فى فرقة تطوف اوربا، وقررت نانسى إمتلاكه .. وجد اراجون فجأة نفسه وحيدا فى مدينة غريبة . حاول الإنتحار فى غرفته بالفندق بتناول جرعة مفرطة من المخدرات . إلا أن صديقا انجليزيا إكتشفه وعولج .

عندما عاد اراجون إلى باريس لم يكن قد شفى من نانسى . ذهب إلى جماعة شارع دى شاتو الذين رعوه خلال نقاهته العاطفية . بعد ذلك – فى نوفمبر – قابل اراجون سيدة روسية شابه فى رفقة ايليا اهرنبرج Ilya Ehrenburg الذى إعتاد لقاءه فى مونبارناس . كانت هذه السيدة متزوجة من فرنسى قابلته فى موسكو أثناء الثورة وفرت معه عبر سيبيريا إلى الولايات المتحدة وتزوجا هناك . وعندما عادا الى باريس إختلطت بالفنانين الطليعيين . كانت السيدة – " الزا تر يولية " – تواقة للتعرف على اراجون ، وعندما تعرفت عليه انجذبت ، واحبته . بينما كانت اختها " ليلى "Lili" تهيم فى روسيا بالشاعر الشاب " مايا كوفسكى " . إلا أن عواطف اراجون لم تكن رائقة ، كذلك بريتون ، ومعا كتبا " كنز اليسوعيين "The Treasure of the jesuits" التى قدمت فى أول ديسمبر على مسرح أبوللو . كانت سلسلة من الإسكتشات الهجائية قدمت ضمن الإحتفال بذكرى الممثل رينيه كريزتى Rene Crestë .

واحد من هذه الإسكتشات دار حول مصرع أمين الصندوق العام للإرساليات المسيحية فى أوائل العام . وآخر هاجم السياسات المالية للحكومة . و الثالث كان حنينا لذكريات الماضى القريب – سنوات الحرب – حيث نجد طالبين فى الطب يهتمان بالتخيلات اللاواقعية .

ويعلق ـ مؤلف كتاب " العالم الحقيقى للسرياليين " على هذا العرض قائلاً : لو كان ارتو

أو سوبــو هو الذى كتــب هذا العرض لقــوبل بــالمقــاطعــة والاحتجــاج مــن بـــريتــون واراجون "(١).

بول ايلوار – أيضـا – كان تائها فى عذاب رومانتيكى على الرغم من إنتهاء علاقة زوجته – جالا – مع ارنست . وفى هذا العام ، عاد إليه مرضه المزمن ، فذهبـت معه جالا الى مصحة فى سويسرا .. إلا أن أيامهما الأولى لم تتكرر . وعنـدما عـاد الى بـاريـس شعر بـالإحبـاط العاطفى إلى أن قابل " نيش Nusch" . ذات يوم كان يتسكع مع رينيه شار René Char– الشاعر السريالى الجديد الذى جذبه ايلوار إلى الحركة – فرأيـا سيدة شابة كـانت تتطلع إلى تصويـر ميرو المعروض فى جـاليرى فاييـت Fayette فتحــدث معهــا ايلـــوار ونـــادى (تاكسى) أخذهما معا فى رحلة لم تنته حتى مات الشاعر عام ١٩٥٢



صورة شخصية لرينية كريفيل التقطها مان راى عام ١٩٢٩.

فى نهاية العام قدم ميرو إبن بلده الفنان سلفادور دالى Salvador Dali إلى السرياليين تسبقه شهرته الثورية . حيث أدت قيادته – لجماعة ثـورية ضمت الشاعر جارسيا لوركا والسينمائى لويـس بونويـل فى مدرسة الفنـون الجميلة فى مـدريد إلى سجنه وطـرده من المدرسة .

١٩٢٩:

فى بداية ١٩٢٩ كتب بريتون خطابـا للسرياليين طالبهم فيه بالتفكير فى أعمال مشتركة والحرص على وحـدتهم . وكـان هـذا الخطـاب بـدايـة عمليـة " تطهير " داخـل صفـوف السرياليين .

فى بداية العام أيضـا زار " مايا كوفسكى " (٢) باريس وأقام له السرياليون حفلة فى مقر

(1) I bid. P 194

(٢) فلا ديمير فلاديميروفيتش ماياكوفسكى Maiakovski شاعر روسى ولد فى جورجيا عــام١٨٩٣ =



فى اتجاه عقارب الساعة ، أعلى من اليسار : ماكسيم الكسندر ، لوى اراجون ، اندرية بريتون ، لويس بونويل ، جون كوبين، بول ايلوار ، مارسيل فور بيه، رينيه ماجريت ، البرت فالنتين، اندرية تيريون ، ايف تانجى ، جورج سادول ، بول نوجيه ، كامى جومان ، ماكس ارنست ، سلفادور دالى. فى الوسط تصوير من رينيه ماجريت عام ١٩٢٩ .

جماعة دى شاتو حضرتها الزا واراجون .. هناك بـدأت الرومانتيكية فى شعر اراجون تعبر عن واحدة من أشهر قصص الحب فى القرن العشرين : الزا واراجون .

فى ١١ مارس عقد اجتماع فى بار " دى شاتو " – نفس الشارع الذى تقيم فيه جماعة دى شاتو – وقرأت فيه إجابات على خطاب بـريتون . تحدث بريتون وريمون كينو بأسف عن تفضيل بعـض الحاضرين للعمل الفردى . مـوضحا أن الفعل الجماعى فقـط يستطيع تصحيـح الإنحـرافات الفـرديـة . وحـذر كينو مـن سقـوط أدبهم وشعـرهم فى مـذهـب الشك Scepticism . حاول أعضاء جماعة " اللعبة الكبيرة " ضرب جمـاعـة " دى شاتو " عن طريـق مطالبتهم بمناقشـة موقف السرياليين أعضـاء الحزب الشيوعى من مـوافقة الحزب على طرد تروتسكى ونفيه من روسيا . إلا أن محاولتهـم فشلت . بل أُرغم أحدهم – " فييان Vailland " للموافقة على نشر تـراجعه عن آرائه فى الجريدة التـى يعمل بها " بارى ميدى" . وإنتهى الإجتماع بوابل من الإتهامات والاتهامات المضـادة مما أدى إلى إنشقاقات داخلية . الذين خـرجوا من صفوف الحركة كان معظمهم من الشبـان الذين لم ينضجوا فى رعب الحرب العالمية الأولى ، ولم يحسوا بإنقاذ بريتون للسريالية من عدمية الدادا .

أثرت هذه الإنشقاقـات فى بريتون . شعر بحاجة إلى إعادة تنظيـم الحركة والعمل من أجل تماسكهـا وتأكيد مبـادىء جديدة .. وبعد ٥ سنـوات من البيان السريـالى الأول كتب بريتـون البيان الثانـى ونشره فى نهاية العام ، كما أعاد طبعـه فى العدد رقم ١٢ مـن الثورة السريالية . هاجـم فيه الأعضاء المنشقين ، وأوضح المبادىء الجوهريـة للسريالية . مضيفا إليها مبـدأ " الضرورة الثورية " . ومناديـا بالإعتقاد فى " القـوة الخفية Occultization للسريالية .

فى ربيع العام تعـاون دالى مع لويـس بونويـــل فى فيـلم " كلـب اندلسى "Un chien Andalou الذى عرض فى يونيـو على مجموعة صغيرة من المدعوين فى استـوديو ايرسيلين Ursulines ورحب به بريتون وأصدقاؤه كتحفة سريالية .

= ومات فى موسكو عام ١٩٣٠ . غادر جورجيا عام ١٩٠٦ بعد موت والده ليواجه حياة صعبة فى موسكو ، والتحق بالحزب البلشفى عام ١٩٠٨ . كان ماياكوفسكى الـذى عاش حياته كالشهاب شاعر المستقبل فى الإتحادالسوفيتـى . أصدر عام ١٩١٢ مـع ثلاثـة من زملائه البيـان المستقبلى : " صفعة على ذوق الجمهور " . ونشر عام ١٩١٥ قصيدتـه الكبيرة " سحابة فى بنطلون Nuage en Pantalon " هاجم فيها " العالم كما هو " . وفى عام ١٩١٧ ، تأجج بالثورة ، فأصدر " ثورتى .. غنائية للثورة" . وعندما مات لينين قائد الثورة الشيوعيـة تأثر مايا كوفسكى بشدة فكتب قصيـدة أطلق عليها إسم " فلاديمير ايلتسن لينين " . لكنه لم يفقد تفاءله ، ولا إيمانه الثورى حتى أنه كتب قصيدة سياسية ثورية مباشرة عام ١٩٢٧ بعنوان " حسن " . ومع ذلك ، فقد ظل يواجـه مشاكل شخصية وعداء من بعض الأوساط الأدبية والسياسية لإتجاهه المستقبلى ..فإنتحر .

هذا بينما فقـد ايلوار جـالا نهائيا خلال الصيـف حينما زار دالى فى بيته على السـاحل الشمالى لكاتالونيا – فى اسبانيا – هناك عثـرت جالا على عبقرية جديدة – دالى – وإرتبطت به حتى مات .

فى هذا الصيـف بدأ دالى يرسـم عمله السريالى الأول الـذى أطلق عليه ايلـوار " المباراة الكئيبة " . وفى نهاية العـام أقام دالى معرضا لأعمالـه السريالية فى جاليرى – فى بـاريس – كان يملكها السريالى البلجيكى كاميل جومان Camille Goemans .

فى نفس العام دعا الكونت نوىٍّ Viconte Charles de Noailles مان راى إلى فيلته فى جراس Grasse لعمل فيلم أطلق عليه راى " سر قلعـة النرد " Le Mystére du cha-teau de Dés .

:١٩٣٠

إستهل السرياليون العام الجديد بمعركـة .. فى فبراير ١٩٣٠ أقتحمت جماعة سريالية على رأسـها بريتون نادى ليلى يسمى " مالدورو " – إسـم قصيدة لوتريامون – وصاحوا فى الزبائن : " نحـن ضيوف الكونت دى لوتريـامون " ، فنشبت معركة طُعـن فيها رينيه شـار فى فخذه .

وفى فبراير أيضـا كان المخـرج السينمائى الروسى الكبيـر ايزنشتـاين فى بـاريس . صحبه ايلوار إلى مسرح الكوميدى فرانسـيز لمشاهدة مسرحية كوكتو " الصوت الإنسانى "Le voix hummaine"فى أحد مشاهـدها تتحدث ممثلة مع حبيبهـا فى التليفون . فجأة قاطعها ايلوار ملوحا بصحيفة صـائحا : " قذر ، كفى ، كفى ، إنه ديبورد Desbordes على الطرف الأخر " .. ايلـوار كان يشير إلى ديبورد الذى قيل أنـه كانت تربطه عـلاقة جنسية شاذة بكوكتو . إلا أن الجمهور هاجمه – واحد منهم أحرق ركبته بسيجارة – وطردوه من المسرح .

فى الشهر التـالى تـورط لـوى اراجـون فى معركـة أخـرى . عندمـا إنتحـر مـايا كوفسكى فى موسكو نشر اندرية نيفانسون Nevinson فى مجلة " نوفيل ليتيراتير" مقالا فسر فيه إنتحـاره بإضطهاد الحكـومة السـوفيتية له . فـذهب اراجون إلى منـزله غـاضبا ونشبت بينهما معركة أصيبا فيها : تورم وجه اراجون وكسرت ذراع نيفاسـون .

بعد ذلك نشر ١٢ منشقا سرياليا كتيبا بعنوان " جثة " " Un Cadavre"يهاجمون فيه بريتون ويصفونه بالكاهن Cure ووصفوه أيضا بالمنافـق ومحب الحظائر . وقد إستخدم

المنشقون السرياليـون نفس العنوان الذى إستخدمه بـريتون لكتيب ضد اناتـول فرانس : " جثه " . ورد عليهم بريتون فى الصيف بنشر طبعة أخرى من البيان الثانى إستشهد فيها بمواقفهم قبل إنشقاقهم . وحمل رد بريتون عنوان " فعالية ماقبل وما بعد " .

" لقد وسع البيـان السريالى الثانى دائرة الفهـم السريالى ، ومن أهم فضـائله ان أعطى الفكرة الملهمة والتى تتحدث عن النقطة التى يجدر بالعقل بلوغها فى توحيد القوى والتأليف بينها . ويحس القارئ لدى مطالعة هذه الوثيقة ، أن المعركة قد مرت ، وأن هذا البيان تعبير دقيق فلسفى عما جاء فى المنهج القوى الذى أعلن عنه فى البيان الأول . وفيه يرفض بريتون رعاية الشعراء : رامبو وبودلير ودى ساد ، التى إعترفت بها السريالية فى أول عهدها . وفيه يفصل عددا كبير ممن كانوا معه ، ويوثق إرتباطه بالثوريين " (١).

فى نفس الصيف ساهم دالى مع بونويل فى سيناريو فيلم آخر أنتجه الكونت نوى إسمه " العصر الذهبى L'Age dor" إشترك فى تمثيله بعض الفنانين والشعراء السرياليين.

فى يوليو صدر العدد الأول من مجلة سريالية اخرى بإسم " السريالية فى خدمة الثورة "Le surrealism au service de La Revolution" لم تكـن تختلف كثيرا عـن المجلـة السابقـة . إلا أنها أفسحت صفحات أكثـر للمقالات النظرية والسيـاسية . ومنها منـاقشة إنتحار مايا كوفسكى . ورســالة وجهها سادول وكوبين إلى كيللر Keller - طالب فى كلية عسكريـة – يهينان فيها الجيـش . وقد تعرض سادول بسببهـا للسجن ففر إلى مـوسكو . ومقالات أخرى تهاجـم الكنيسة والإستعمار الفرنسى ونقـد لكتب فرويد ومهـاجمة الطب النفسى فى فرنسا.

فى اكـتوبـر ســافــر اراجـون وايلـزا إلى موســكـو وعــاشــا فى الشقــة السابقة لـ مايا كـوفسكى واتصلا بسادول . كما إشترك اراجون وسادول فى " المؤتمر الـدولى الثانى للأدب الثـورى " الذى عقـد فى خاركـوف فى نوفمبر . وقـد أصدر المؤتمر إشـادة بالقيمـة الثورية للسريـالية . إلا أن الحزب الشيوعى الفرنســى أوقعهما فى فخ هناك أدى الى إفتراق القطبين بريتون واراجون .

خلال هذا العـام ، أنتج السرياليون أعمالا هـامة . ذهب بريتون ورينيـه شـــــــار وايلوار – الذى حرمه البوليس من جواز سفره – للإستجمام فى منطقة فوكليز Vaucluse. هناك ساهم ايلوار مع بريتون فى كتابة " الحمْـل بلا دنس "L'immaculée Conception" وهو بحـث فى إمكانية الإبـداع عند مستوى الجنـون .. كما ألف ثلاثتهـم قصيدة " أعمال

(١) والاس فالى . مرجع سابق ص١٥٩ .

بطيئة Ralentir Travaux " ونشرت لوحة ارنست " حلم فتاة صغيرة طلبت الدخول فى الرهبنة " . ولـوحة دالى " المرأة المرئية " اللتان شكلتا إضافـة كبيرة للفن السريالى . وبالإضافة إلى فيلم " العصر الذهبى "، بدأ اراجـون وبـريتـون كتابـة نـص اوبـرا " فاوست الثالث " .


من أعلى لأسفـل : مارى بيرت ، ماكـس ارنست ، لى ميللر ، ومان راى عام ١٩٣١.

١٩٣١:

فى مايـو ١٩٣١ أُفتتح فى غابة فـانسان معرضا للمستعمرات الفرنسية . ضم هياكل ومعابـد آسيوية متعـددة الادوار ومنتجات مصنـوعـة مـن المواد الخام المنهـوبـة مـن شعوب الهند الصينية ، وموسيقى ورقصات تمثل شعوب المستعمرات .

إشمأز السريـاليون من هذا المعـرض ورد وا عليه بتنظيم معرض آخـر . وضع الحزب الشيوعى الفرنسى تحت تصرفهم الجناح الروســى فى معرض الفنون الزخرفية . وافتتحوا فيه معـرضهم تحت عنـوان " الحقيقة حـول المستعمرات " . يـدافعون فيـه عن شعـوب المستعمرات الفرنسية .

وقد أصـدر بريتون فى هـذا العام " الإتحادالحر L'union libre " بدون ذكـر إسمه ولاإسم الناشر ، لكنه اعاد نشره فى مؤلفات أخرى .

فى نوفمبر إتصـل هانز أرب وجيـاكوميتى بالسريـالية وفى نفس الشهـر نشر اراجون قصيدة طويلة بعنوان " جبهة حمراء Front Rouge" فى مجلة " أدب الثورة العالمية "La litterature de la Revolution Mondiale". وقد هوجم عليها وأتهم " بالعمل على إفساد الجيش والوطـن " وتعرض للحكم عليه بــ ٥ سنوات سجن وأُثيرت ما اشتهـرت بإسم " مسألة اراجون " .

١٩٣٢:

رغم خلافه مع اراجون بدأ بريتون فى يناير ١٩٣٢ حملة لجمع التوقيعات على عريضة كتبها ترفض أى محاولة للسلطة فى محاكمة شاعر على قصيدة كتبها . وجمع بريتون خلال أيام قليلة ٣٠٠ توقيع على عريضته التى جاء فيها : نحن نحتج ضد هذه المحاولة لمحاكمة نص شعرى ، ونطلب التوقف فورا عن مقاضاة الشاعر " .

كان من بين الموقعين على العريضة بيكاسو ، وبراك ، ليجيه ، ماتيس ، لى كور بيزيه ، بريخت ، توماس مان ، لو ركا . ووجد اراجون " سينياك " Signac يعرض عليه الإختفاء فى منزله فى إقليم بريتانى .

لم يكتف بريتون بالعريضة ، بل شعر أنه من المهم التعبير عن رأيه بوضوح أكثر فأصدر كتيبا حمل عنوان " بؤس الشعر La Misère de la Poesie" لكنه بنى دفاعه عن اراجون على أساس سريالى . أى أن كتابة الشاعر السريالى تأتى إستجابة مباشرة لما يمليه عليه لاوعيه وبالتالى لا يمكننا محاكمة لاوعى الشاعر . ومع ذلك سلم بريتون بأن قصيدة " جبهة حمراء " ليست سريالية تماما .

فى نفس الكتيب هاجم بريتون "التهريج الأدبى الذى لازم الكتبة المأجورين فى صحيفة "لومانيتيه"وهى صحيفة الحزب الشيوعى الفرنسى،والتى تصدر حتى الآن

إلى أن جاءت صدمة أخرى : فى ١٠ مارس قرأ بريتون – بذعر – فى لومانيتيه " أخبرنا رفيقنا اراجون أنه ليس له علاقة بالمطبوع المسمى (بؤس الشعر) الموقع من اندرية بريتون . ويرجو أن يكون واضحا له أنه يستنكر كل ما جاء فى الكتيب . وما اثاره حول إسمه . كما يدين الكتيب لأنه ضد النضال الطبقى والثورى " .

وقد رد عليه بريتون بكتيب آخر حمل إسم " الدوارة " أو " نهاية مسألة اراجون" . فيه يضع اراجون خارج الحركة السريالية . بينما تفرغ الأخير مع سادول وبونويل وآخرين للحركة الشيوعية .

وأصبح اراجون محررا فى مجلة تسمى " النضال ضد العقائد الدينية " . ومع ذلك لم تنته العلاقة رسميا بين بريتون والحزب الشيوعى الفرنسى الذى إستمر فى الهبوط. فحصل فى إنتخابات هذا العام على ١٠ مقاعد فقط فى البرلمان . بينما عاد الموقف الإقتصادى فى فرنسا إلى التدهور وشهد بطالة وكساد . على الرغم من تتابع رؤساء وزراء اشتراكيين وراديكاليين .

١٩٣٣:

شهد عـام ١٩٣٣ تألق النازيـة فى المانيا . وحمل أول شهوره تنصيب هتلـر مستشارا لالمانيا بعد تـزايد شعبية الحزب النازى .إنتشر تـأثير النازية سريعا فى فـرنسا . وتشكلت تنظيمات نازية وفاشية عديدة منها " المنظمة الوطنية " التى هاجمت سينما " ستديو ٢٨ " فى العـرض الأول لفيلم " العصـــر الذهبى " . ومنظمة " الشبان الـوطنيين " المميزين بالبيريهات الزرقاء والتى كان يمولها مليونير يدعى بيير تيتنجر Taitinger. وكان هناك " الفرانشيست " بقيادة مارسيل بيكار المعادين للسامية . كما شكل فرانسواكوتى منظمة " التضـامن الفرنسـية Solidarité Francaise" ..

فهل يفسر هذا تراجع المجلات الطليعية وعلى رأسها مجلة " السريالية فى خدمة الثورة " التى سجـل شهر مايو الصـدور الاخير لها ؟ . كما سجلت نفس الفترة اختفاء عـدد من المجلات الطليعية الأخرى فى اوربا مثل " مـيرز Marz" ودير شتـيرن "Dur Sturn" فى المانيا بسبب الأزمات المالية .

فى يونيو طرد السرياليون الذين دخلوا " جمعية الكتاب والفنانين الثوريين A.E.A.R" التى سـاهم فى تأسيسها الحزب الشيـوعى الفرنسـى فى يناير . وفى نفس الشهـر صدرت مجلة " كومين Commune" برعاية الجمعية وعمل اراجون كسكرتير تحرير لها .

وجد السرياليون بعد إختفاء مجلتهم منفذا فى مجلة " مينوتور Minotaure" التى كان يديرها ادوار تيرياد Edouard Teriade والتى بدأ صدورها فى نفس الوقت الذى إنتهت فيه المجلة السرياليـة . كانت مجلة مختلفـة كثيرا عن مجلات السريالية رغـم إهتمامها بالأدب والفن وعلم النفس .

فى هذه المجلة عـاشت السريالية مـرحلة مختلفة من الازدهـار . تحررت من ضرورات السياسة واندمجت أكثـر فى هواجسها المفضلة . فيها كتب بريتـون مثلا عن أحدث أعمال بيكاسو ، وناقش ايلوار شعر بودلير .

كما شهد هذا العام مولد حركة سريالية تشيكوسلوفاكية . وقدوم فيكتور برونر الذى ولد فى بوخارست إلى فـرنسا حيث شارك تانجى وجياكوميتـى السكن وانضم للسرياليين وأقام أول معرض له فى جاليرى بيير ، كتب له بريتـون مقدمـة الكتالوج .

١٩٣٤:

مساء ٦ فبراير ١٩٣٤ طـوق بوليس الخيالـة مظاهرات تجمعت فى ميـدان الكونكورد وضمت كثير من المحاربين السابقين . إلا أن جماعة " صـليب النـار Le Croix de feu" حاولـت الهجوم على البرلمان من الخلـف . وحاولت الجماهير الغـاضبة على الحكومـة قتل وزير البحرية . إستمـر القتال بين المتظاهرين والبوليس حتى منتصـف الليل . وأسفر عن قتل ١١ شـخصا وجرح أكثر من ألف .. وقـد قررت لجنة تحقيق أن هذه الأحداث " لم تكن مظاهرات عفوية بل عصيـان مسلح حقيقى أُعـد بدقـة "(١) . وكان هذا واحـدا من أكثر تفاعلات التنظيمات السياسية المختلفة وضوحا .

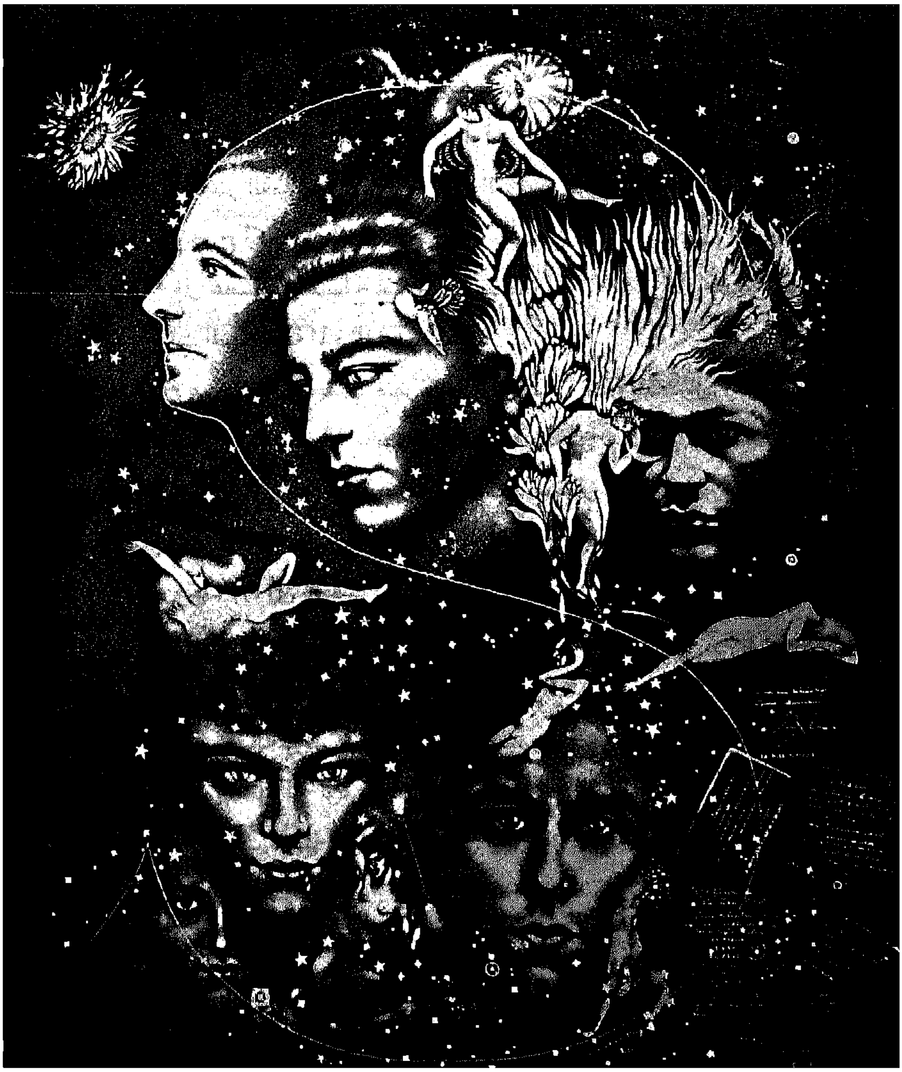
خلال اسبوع مـن هذه الأحداث ظهر كتيب إسمـه " نداء للنضـال " حامـلا توقيعات السرياليين مع اخرين . كان النداء موجها للمثقفين ليشكلوا جبهة واحدة ضد الفاشية .

فى العدد الخامس مـن مجلة " مينوتور " الذى صـدر فى مايو نشر جون ليفـى مقالة طويلـة حول فيلـم " كنج كـونج " معتبرا إياه تحفة سريـالية . و طـور دالى نظريتـه فى "البارانـويا كـريتيك" . أى النقـد الهذيانى أو النقـد القائم على البـارانويـا أو الهذيـان الجنونـى، وسوف نوضـح هـذه الفكـرة فيما بعـد ،مع تحليـل رابليـزيان Rabelaisian للـوحـة المصـور والرسـام الفـرنسـى ميليية Millet" صلاة البشار L'angelus" . وكتب د. جاك لاكان مقـالة يوضـح فيها المفهوم النفسى لأشكال البـارانويا فى الخبرة حيث حلـل الأختين بـابـان Papin – وهما خـادمتين قتلتـا مستخـدميهما بـوحشيـة بسبب إضطهادهما لهما ونشرت المجلة صـورهما قبل وبعد الجريمة . بـل ودافعت عنهما بسبب المعاملة القاسية التى سحقتهما .

نفس الشىء تقـريبا فعلوه مع فيـوليت نازيير Violette Naziere التى قتلت أبـوها بالسـم وحكم عليهـا بسجن طـويل . نشروا مقالا يـدافعون فيـه عنها مـوضـحين أسباب جريمتهـا بإغتصاب والدهـا لها وعمرها ١٥ عـاما ودفعها لاحتراف البغاء حيـث أصيبت بالزهـرى من أبيها الذى نقل العدوى إلى أمهـا أيضا . وتضمن المقال لوحـة لدالى إسمها " بورتريه بارانويا لفيوليت نازيير " .

فى اغسطس تزوج بريتون من جاكلين لامبا . وفى نفس الشهر حدثت خطوة أخرى نحو القطيعـة الكاملـة بين الشيوعيـة والسريـالية ، فى المؤتمر الأول للكتـاب السوفييت ، أذاع

(1) Malcolm Haslam Op. Cit P 231.



لوحة للفنان فالنتين هيجو بعنوان «كوكبة نجـوم» رسمها عام ١٩٣٥ وتصور ٦ من نجوم السريالية هم : بول ايلوار واندرية بريتون - فى المنتصف - وتريستان تزار وبنجامات بيرية ورينية كريفيل ورينيه شار

اندريه زادانوف بيـان الواقعية الاشـتراكية الذى إختلف معـه بريتــون ، ونشر فى ديسمبر مقالـة بعنوان " أخبار الشعـر العظيم " فى مجلة مينوتـور موضحا التعـارض بين الشعر والمنفعة ومـؤكدا على أهميـة التلقائية (أو الآليـة) . هذا بينما بـدأ تودد الحزب الشيـوعى الفـرنسى لـلإشتراكيين لتـأسيـس كتلة يسـاريـة قـوية ، لأقـامـة عـلاقات جيـدة مـع الإتحادالسوفيتى تحوطا لمواجهة الخطر القادم من المانيا النازية .

فى نفس العام ، ألقى بريتون محاضرة فى بروكسل ، عبر فيها عن إنقسام النشاط الفنى عند السريـاليين إلى نوعين مختلفين ، وان اتخذ تعبيره شكلا أكثر تعميما : " هنـاك فى واقع الأمر مشكلتان قائمتان : الأولى هى مشكلة المعرفة والتى برزت فى مطلع القرن العشرين من خلال البحث فى كنه العلاقة بين الوعى واللاوعـى. وعلى مايبدو فان إرادة القدر قد إختارتنا نحـن السرياليين لكـى نتصـدى لهذا الامـر ، فلقد كنـا أول مـن حـاول معالجة المشكلـة مستعينين فى ذلك بطـريقة مميزة خـاصة بنا ، مـازالت تبدو لنـا حتى الآن كإحـدى أقدر وأفضل الطرق لبلوغ الكمال . أمـا المشكلة الاخرى التى تواجهنا فهـى مشكلة التفاعل على نحو مناسب مع المجتمع وقضاياه .

وفى إعتقادنا أن المادية الجدلية هى الطريق الأمثل للتعبير عن هذا التفاعل والذى لايمكن أن نتقاعس عنه متى ظللنا على إيماننا بأن تحريـر الإنسانية هو الخطوة الأولى نحو تحرير الروح . وأن تحرير الإنسانية لن يرى النور الا من خلال ثورة البروليتاريا " .(١)

١٩٣٥:

فى مايو ظهرت ثمرة من أهم ثمرات السياســة السابقة .. فقد وقعت معاهدة فرنسية – روسية وحشد الحزب الشيوعى الفرنسى إمكانياته لتدعيم سياسة فرنسا الخارجية .

فى الشهر التالى – يونيو – عقد " مؤتمر الكتاب للدفاع عن الثقافة " فى قصر الميتواليتيه "Palais de la Mutualité". نظمته لجنة ضمت بين أعضائها متعاطفين مع الثورة الروسية وكان من بينهم باربيس وجيـد وبريخت والدوس هكسلى واراجون . رفض المؤتمرون أن يتحدث أمامهم بريتون أو كريفيل الذى إنتحر بعد ذلك

بينما كان المؤتمر منعقـدا ، كانت ايطـاليا تستعد لغـزو اثيوبيا بينما يعيـش ١٥ ألف فاشى فرنسى فى الجزائر تحميهم الطائرات .

---

(1) H. Read . Op. Cit. P 134

وبدأت بوادر حرب عالمية ثانية .. حينما أعلن موسولينى إحتلال اثيوبيا صاغ بريتون بيان " هجوم مضاد Contre attaque" . " المعركة الواحدة للمفكرين الثوريين " ووقعه سرياليون ومتعاطفون معهم مثل جورج باتاى Bataille يدعو فيه إلى ضرورة القيام بثورة بروليتارية تصد المد الفاشى .

على الصعيد الفنى شهد العام إفتتاح معرض سريالى دولى فى براغ حضره بريتون وايلوار . كما شهد تطوير اوسكار دومينجيز Oscar Dominguez – الذى أتى الى باريس من جزر الكنارى – لأسلوب نقل الرسم الملون أو الـ Decalcomanie بواسطة وضع سطح ورقة فوق أخرى عليها جواش وضغط سطحى الورقة حيث تنتج أشكالا غريبة وصورا مصادفة . وأقام فى نفس العام معرضا لتصويره السريالى .

كما شهد العام عودة برونر الى بوخارست حيث كون هناك جماعة سريالية شارك فى نشاطها حتى عام ١٩٣٨ .

١٩٣٦:

فى مارس احتلت المانيا منطقة الراين . وذلك قبيل الإنتخابات العامة الفرنسية التى فازت بها الجبهة الشعبية – الإشتراكيون حلفاءالحزب الشيوعى الفرنسى – ورأس ليون بلوم الوزارة الجديدة . بعد الإنتخابات – مايو ويونيو – شهدت فرنسا موجة من الإضرابات بدأت فى مصانع الطائرات حول باريس وانتشرت الى مختلف المصانع . لم يكن وراء هذه الإضرابات أى تنظيم وإنما كانت عفوية إحتجاجا على الأجور المنخفضة وظروف العمل السيئة . تفاوض بلوم مع المضربين ووافق على زيادة الأجور والأجازات .

فى جاليرى راتو Ratton أقيم فى مايو معرض سريالى . وفى يونيو أُفتتح فى لندن معرض دولى للتصوير السريالى فلقد كانت العالمية واحدة من الأهداف الرئيسية للحركة تساعدها فى هذا لغة الفن العالمية .

خلال العام أقام هانز بلمر Hans Bellmer (١) أول صلة له بالسرياليين فى باريس حيث قرر البقاء فيها بعد موت زوجته . وأحضر معه من برلين كتاب صور فوتوغرافية يعرض دمى ذات تعبيرات جنسية مثيرة وصفت بأنها إثارة لأحلام " استحواذية تذكرية " .

(١) هانز بلمر مصور فرنسى من أصل المانى (١٩٠٢ – ١٩٧٥)

فى يوليو بدأت الحرب الأهلية الأسبانية وفى ١١ أغسطس كتب بنجامان بيريه الذى كان هناك – لبريتـون : " لو أنـك تستطيع رؤيـة برشلـونة كما هـى اليوم مـزخرفـة بكنائس حوائطها محترقة ، فقط هى المنتصبة ، سوف تبتهج مثلى " (١).

اتصل بيريه بـالفوضويين فى برشلونـة . بينما وقفت ضدهم الفرق المسلحـة والرجال الذيـن وصلوا من روسيا . وأسرعـت المانيا وايطاليـا بدعم فـرانكو ديكتاتور اسبـانيا . فى سبتمبر أوضح بيريـه فى خطاباتـه إلى بريتون أن الحكـومة الشيـوعية أعادت إحيـاء نظام برجوازيى برشلونة .

كما طلب مـن بريتون نسخـة من إعلانه ضـد محاكمات موسكو للتطهير . فى اكتـوبر إبتهـج بيريه لعلمـه أن بـريتون لم يـوقـع بيـان التهنئة لـلإتحاد السـوفيتى على دعمـه للجمهورية الأسبانية .

فى هذا العـام يعطى بريتون نظـرتة البانـورامية – الشـاملـة – للحركة السرياليـة منذ بدايتها الأولى فى عـام ١٩١٩ عندما نشر كتاب الحقول المغناطيسيـة ، وحتى العام ١٩٣٦ : " مرت السريالية بحقبتين أولهما ذات ميـل صريح إلى تغليب الحدس والبديهة بينما تميزت ثانيتهما بغلبة التعقل والتفكير العميق .

ويمكن أن نوجز تعريفنا للحقبة الأولى بالحديث عما سادها من إيمان بقوة سلطة الفكر وغلبته فوق كل شـىء إذ عده السرياليو ن قادرا على تحرير نفسه بواسطة مابه من إمكانات وقدرات ، ولقـد واكب هـذا الإعتقاد ذيوع رأى آخـر أراه اليوم مـن أشد الآراء إبتعـادا عن الصواب ، وأعنى بهذا الرأى القائل بأن الفكر له السلطان المطلق على المادة .

أما تعـريف السرياليـة الذى عـرف طريقه إلى المعـاجم – وهو التعـريف المأخـوذ عن مانيفستو ١٩٢٤ – فهو لايضـع فى إعتباره سوى تلك النزعة المثالية الخالصة ..وهو فى ذلك يوحى إلى بأننى كنت أخدع نفسـى حينذاك إذ أخذت عن التفكير الاوتوماتيكى والذى لاينأى بنفسه فقط عن أى سلطان للعقل عليه ، بل إنه ينأى بنفسه أيضا عن "أية إعتبارات جمالية أو أخلاقيـة " وكان من المفـروض على الاقل أن نقول (ايـة إعتبارات جمالية أو أخـلاقية تصدر عن الوعى) ...

" ولم تكن هناك أية إتجاهات سياسية أو إجتماعية ذات كيان متماسك قبل عام ١٩٢٥ واعنى بهذا (ويجب التأكيـد على هذه النقطة) قبل اندلاع الحرب المراكشيـة والتى أيقظت

(1) Malcolm Haslam . Op. Cit . P 234.

فينا مـرة أخرى تلك الكـراهية التـى كنا نكنها بـوجه خاص لما تفعلـه النزاعـات المسلحة بالإنسـان ، كما أنها وضـعـت نصب أعيننا فجأة ضرورة القيام بـإحتجاج جماهيرى ، لذا فتحـت شـعار La Revolution d'Abord et Toujours (الثـــورة أولا ودائما) إتحد السريـاليون الحقيقيـون مـع ٣٠ من رجـال الفكـر الآخريـن لكـى يعبروا عن سخطهـم وإحتجاجهم ، وكان ذلك فى اكتوبر ١٩٢٥ ، وعلى الرغم من أن هذا الإحتجاج كان إحتجاجا ذا أيديـولوجية مشوشـة ومضطربة إلا أنـه قد شـهد التخلـص من طريقة تفكير بـأكملها وميلاد إعتبارات أولية جديدة كان من شـأنها أن تحدد المسار المستقبلى للحركة ككل " ...(١)

١٩٣٧ :

فى هذا العام وضـع مصمـم الأزياء شياباريللى Schiaparelli زهورا على مانيكان من الجبس ملـونة بـالأحمر والوردى وسماهـا " صدمـة " . رسم دالى رسـوما فى صنـدوق من القماش الرمادى ووضعه فى محل شيـاباريللى كما طبعت بعض تصميماته على ملابس نسائية .

حينما أرسلت ماى وست Mae West موديلا لها من الجبـس إلى شياباريللى قام دالى بتصميم كنبـة على شكل إستـدارة شفتيها. كما قـام ليونـور فينى Leonore Fini بعمل رسوم سريـالية مصقولة لمحـلات أزياء ، وصمم زجـاجة عطر لشيابـاريللى . لقد انتشرت التصميمات والرسوم السريالية فى الزخرفة والديكور، حتى ديكورات المنازل .

فى ربيع العـام هوجمت مـدينة جرنيكـا – الأسبانيـة الصغيرة ـ بالقنـابل .. وخلـدها بيكاسو بلوحته المشهورة بذات الإسم ، كما خلدها ايلوار فى قصيدة له .

وفـى هـذا العـام أصـدر بريتـون " القـصر المرصـع بالنجـوم"Le Chate éu etoile و " الحب المجنون L'amour Fou"وكذلك " من الدعابة السوداءDe L'Humour noir" .

١٩٣٨ :

فى ينايـر ١٩٣٨ أفتتح المعـرض الدولى للسرياليـة الذى نظمه بـريتون وديشـامب فى جاليرى الفنون الجميلة ، بناء على طلب صاحبه جورج وايلدينشتين George Wileden stein. رغم أن المعـرض لم يكن من المعـارض التى إعتـاد الجاليرى أن يقدمها، إلا أنـه جاء

(1) What is Surrealism ? Trans . David Gasscoyne, London. 1936. PP . 50-1

بمناسبة سلسلة معـارض نظمها للحركات الحديثة فى الفن. إنتصبـت فى المعرض دمى من الجبس زخرفت كل واحدة على شكل أحد الفنانين .

وكان هدف المعرض إدهاش المتفرج وإستفزاز مشاعره وإثارة رغباته المكبوتة . تدلت أجولة فحم من السقـف . فى كل ركن من الصالة الرئيسية كـانت هناك أسِّـرة كبيرة مغطاة بملاءات مبقعة ومكرمشة . فى واحدة منها كـانت تتلوى الممثلة هيلين فانل Helen Vanel وأحيانا تقفز لتلطخ نفسها بالدجاج . بالإضافة إلى عرض اللوحات السريالية وسط جومن الموسيقى الغريبة الآتية من المراكب الراقدة على ضفة نهر السين .

ناقد مجلة " نوفيل ريفى فرانسيز " كتب عن المعرض موضحا عدم سعادته برؤيته ، فهناك " ادعيـاء محترفون ورؤساء حـق إلهى فى الخزى وخدم مـدنيون فى حاجـة لإعادة تأهيل وثوريون مزيفون .. الخ (١).

بـالنسبة لبريتـون ذكَّرتـه ليلة الإفتتـاح بسنـوات الـدادا حيث " العـدوالأكبر كـان الجمهور " .

فى فبراير ذهب بريتون الى المكسيك ليحاضر حول الأدب والفن . كان على علاقة بالرسام المكسيكى دييجو ريفيرا Diego Rivera الذى رتب له لقاءا مع تروتسكى حيث كان يقيم هناك . وبعد ساعات طويلة من المناقشات بينهما – بريتون وتروتسكى – إتفقا على إصدار بيان " نحو فن ثورى مستقل " لكن توقيع تروتسكى لم يظهر عليه وظهر بدلا منه توقيع ريفيرا . وقـد نشرالبيان فى يـوليـو وتـأسست مـؤسســة بنفـس الإسم " الفـن الثـورى المستقل " .

هناك سمع بريتون أن ايلوار ساهم بقصائد فى مجلة كومين Commune التى يرعاها الحزب الشيوعى الفـرنسى . فور عودته إلى بـاريس ، فى منتصف أغسطس ، أنـب بريتون ايلوار على تأييـده للشيوعيين وكان هذا سببـا لإنهيار صداقتهما . وسرعان مـا كسر ايلوار العلاقة مع السرياليين ولحق باراجون فى الحزب الشيوعى الفرنسى .

فى سبتمبر ظهرت كـراسة بعنوان " لاحـربكم ولا سلامكـم " موقعة مـن " الجماعة السرياليـة " هـاجمت فيها كـلا من الفاشيين والشيـوعيين . بعدها بثـلاثة أيام وقـع اتفاق ميونخ وأمر هتلر باقتحام تشيكوسلوفاكيا .

فى أغسطس ١٩٣٨ تعرض الرســام الرومانى برونر فى بـاريس لحادث وحشى كشف

---

(1) Malcolm Haslam. Op. Cit.

عن مصادفة غريبة . كان اثنان من أصدقائه يتناقشا بحدة فقذف أحدهما الآخر بكأس إرتطم بوجه برونر وأتلف عينه اليسرى .. والصدفة أنه كان قد رسم قبل ٧ سنوات - ١٩٣١ - صورة لنفسه Self portrait - تبدو عينه اليمنى مفقوءة ويسيل منها الدم ، وتبدو للمشاهد فى جهة اليسار.

فى هذا العام وافق بريتون - تحت ضغط أزمته المالية - على العمل مديرا لجاليرى جراديفا "Gradiva" الذى رسم أبوابه دى شامب . وفى أكتوبر حاضر بريتون وايلوار فى الكوميدى فرانسيز عن مستقبل الشعر.

السنوات التالية

نتوقف الآن عند نهاية ١٩٣٨ .. ونشير إلى أن العامل التالى - ١٩٣٩ - حمل بداية مرحلة عالمية جديدة .. فى أول أغسطس وقعت معاهدة عدم إعتداء بين الاتحاد السوفيتى والمانيا وكانت إثباتا - محزنا - لموقف بريتون السياسى . وفى أول سبتمبر غزت المانيا بولندا وأعلنت فرنسا التعبئة .. إنها الحرب العالمية مرة ثانية و... فى ٢٣ سبتمبر مات فرويد فى لندن.

ليس معنى توقفنا عند نهاية ١٩٣٨ أنه لم تحدث بعد ذلك تطورات سريالية .. ولكن معناه أن مرحلة التكوين والنضج إنتهت .. بينما تسربت السريالية فى انحاء العالم المختلفة. وسببت أحداثا وأخذت أشكالا واطلقت مناقشات وآراء مختلفة .. بدليل أن الطلاب الذين قاموا «بثورتهم » فى باريس خلال مايو ١٩٦٨ ضد حكم الرئيس شارل ديجول رسموا على حوائط الحى اللاتينى صورا لبريتون وكتبوا مقتطفات كثيرة من كتاباته .. أكثر مما كتبوا لماركس أو لينين.

فيما يتعلق بـ «بريتون » بالذات .. فقد إستمر فى العطاء الفكرى حتى وفاته فى ٢٨ سبتمبر ١٩٦٦ - نفس اليوم والشهر الذى توفى فيه جمال عبد الناصر بعد ذلك بأربع سنوات - مثل إصداره المجلات ، كما فعل فى الولايات المتحدة الأمريكية عندما أصدر عام ١٩٤٢ مجلة سريالية بإسم فى . فى . فى (VVV) . وفى نفس العام كتب مقدمات لبيان ثالث عن السريالية.

ويبدو أن المحاضرة التى القاها بريتون فى جامعة ييل الأمريكية فى ١٠ ديسمبر ١٩٤٢ - عندما كان يعمل فى مكتب الإستعلامات الحربية الأمريكية - أُعتبرت بمثابة بيان سريالى ثالث . وتضمنت عرضا مجملا لما جاء فى البيانين الأول والثانى . يصف والاس فالى بريتون

ومحاضرته تلك قـائلا : " تكلم بريتون بالفـرنسية مما جعل متابعـة المحاضرة أمرا عسـيرا على الكثير من المستمعين ، بل إن بعض المقاطع كان غامضا حتى بالنسبة الى الذين يجيدون الفرنسية ، اذ أن لغة بريتون مصقولة جدا ومعقدة ، أما أفكاره فقد كان من الميسور فهمها لو أنها صيغت بكلام بسيط ، لكنها بدت فى لغته ذهنية شديدة التجريد .

وكتابة بريتون تخلو من العبارات السهلة الواضحة ، أو المنقولة ، وقد كانت محاضرته فى ييل نصا مكتوبا . فى أثناء المحاضرة كانـت شرائح تضم أشهر لوحات السرياليين تعرض على شـاشة ثبتـت على الجدار فوق رأس بـريتون . حـاولت فى البـداية ، شـأن غيرى ، أن أكتشف العلاقة بين المحـاضرة والصور المعروضة . لكن سرعان ماتضـح أنه لاوجود لاية علاقة مباشرة بينهما ، اذ ان الصـور لم تكن تمثل المحاضرة . كانت خلفية ملـونة متحركة لاغير : كانـت بمثابـة محاضرة وصورة يمكـن ان يتابعهـا المستمع إذا مـا اعتراه الملل مـن الاستماع الى المحاضرة الشفوية أو تعذر عليه الفهم .

كان مظهر بـريتون مهيبا نبيلا ، وكان مـن السهل أن يشـهد له بدور زعيـم السريالية والناطق بـإسمها وفيلسوفها . رجل جسيـم برأس وسيم مهيب ، وملامـح رصينة ، حتى أننى لا أذكر أنه خرج مـرة عن وقاره وابتسم . كانت حركاته وقـورة مقتصدة . أما صوته فرنان جميل . وفى ختام المحاضرة ألقى أشعـارا لابولينير وتزارا واليوار ، وبيريه ، وقصيدة من شعره ، ولم أسمع قط شاعرا يلقى الشعر بمثل تلك الروعة .

كان بريتون يعى تمام الوعي غرابة تلك المناسبة وتفردها :

حرب عـالمية تدور ، وهـو فى المنفى ، لأن وطنه تحت سلطـة حكومة فيشـى والنازيين ، يتكلم عـن السرياليـة ، فى مدينـة ريفية من ولايـة نيوانجـلاند ، أمـام جماعة مـن الطلاب الأمريكيين ، يبقى هاجسهم الأول الرحيل الوشيك مهما بلغت درجة حماستهم وإهتمامهم بـرؤية زعيـم السرياليـة الشهير . وحتى إن كـانـوا قد عـرفوا أسماء ابـولينير وبريتـون ولوتريامون ، فإن أسماء أخرى مثل ، واد القنال ، وستالينجراد ، وليبيا ، تحتل فى أذهانهم المنزلة الأولى . غير أن بريتـون بسبب غرابة ذلك الظرف ، لم يستطـع أن يبرز بعض وجوه السريالية التى يبدو أنها من أهم وجوهها .

لقد أشـاد بجاذبية السريـالية الدائمة بـالنسبة الى الشبان . وقـد ظلت السرياليـة حية بسبب النبوغ الذى يقترن بـالشبان . وكان بريتون والسرياليـون الأوائل شبانا ، كما أنهم أظهروا ثقة عظيمة بالعباقرة الشبان " (١).

---

(١) والاس فالى . مرجع سابق ص١٤٦ ، ١٤٧

عام ١٩٤٨ أسس بريتون مجلة سريالية اخرى فى فرنسا باسم " نيون Neon" . وعام ١٩٥٢ أسس مجلة " ميد يوم Medium". وعام ١٩٥٦ مجلة " السرياليـة بالذات "Le Surrealisme, Même" واستمرت حتى عـام ١٩٥٩ . وعام ١٩٦١ أصدر مجلة بـإسم " العنف (أو الأذى) ، فعــل سريالى "La Brèche; Action Surrealiste" واستمرت حتى عام ١٩٦٥ .

كذلك لم يتوقـف اندريه بريتون عن تنظيم المعارض مثـل معرض ١٩٤٢ فى الولايات المتحدة الأمـريكية ، ومعـرض ١٩٤٧ فى باريس ، ومعـرض ١٩٥٩ السريالى الـدولى حول موضـوع العشق ، ومعرض ١٩٦٥ الدولى أيضا فى باريس .

جـاء المعرض السريـالى العـالمى الذى أفتتـح فى باريـس فى يـوليو ١٩٤٧ فى جـاليرى " ماجت " ، تأكيدا جديدا على إستمرار الحيـاة فى صفوف السرياليين ، ودفعا للتهمة القائلة بأن القضية السريالية قد همدت ودفنت . أقيم المعرض بإشراف مارسيل دوشامب واندريه بريتون ، وتولى المهندس الأمـريكى فردريك كايزلر أمر الانشـاءات والديكورات . وقد كان هدف المشروع الصريح الشهادة للتآلف الـدائم بين الفنانين السرياليين ، وبالأخص ، لمنهج فنهم وإرتقاء هذا الفـن . وقد أكد الإعلان الأول عن المعرض حقيقـة كون الحركة السريالية بحثا عن أسطورة جديدة للإنسان ، وكون المعـرض قد نظم بطريقة تبين مراحل الحركة . كان الدور الأرضـى مخصصا لمعرض يمثل مـراحل ماضية ، ويتنـاول " السرياليين على الرغم منهم " ، وقد ضم أعمالا لأشخاص سـابقين على السريالية أمثال بوش وآرسمبالدو وبليك وكارول ، وأعمالا لمعاصرين التقوا بالسريالية فى مرحلة من مراحل حياتهم الفنيه .

كما أصدر بريتون كتبا يناقش فيها الفن والأدب والسياسة ومراحل حياته من وجهة نظره كما فى كتاب " أركانIV " الذى بدأه عـام ١٩٤٤ . وإشتراكه بالكتابـة فى الصحيفة الفـوضويـة " لى ليبرتير " ثـم صحيفة " لـومـوند ليبرتير " واستمـر فى كتـابة الشعـر والمنشورات السياسية الملتـزمة بالحرية كما فـعل عنـدما أصـــدر بيـــان " الحرية كلمة فيتنـامية " ، وبيان " المجـر شمس مشرقة " عام ١٩٥٦ الـذى شارك فيه عـدد من الفنانين والأدباء ، بالإضافة إلى مواقفه العملية مثل تضامنه عام ١٩٥٨ مع رافضي الخدمة العسكرية للقتال ضد الجزائريين .

خلال سنوات الحرب العالمية الثانية لجأ بعض قادة السرياليين – ومنهم بريتون – إلى الولايات المتحدة الأمريكية . كما تأثرت السرياليـة بثقافة ما بعـد الحرب . فى فرنسا نفسها قدم سارتـر وكامى بعد ١٩٤٥ نظـرة ثورية لم تتطابـق مع كل نقاط السريـالية لكنها لم



لوى اراجون مع تيودور فرانكيل



ايلزا تريولية مع بول ايلوار وتريستان تزارا ولوى اراجون فى تولوز عام ١٩٤٦ .

تستطع إخفاء ومضات الأفكار السريـالية . وكثير من الأدب والفن التشكيلى والسينما فيما بعـد الحرب الثانيـة تديـن للسرياليـة مثلما استفـادت وسائل الإتصـال الجماهيرية مـن إستخدام أسـاليب السرياليـة فى جذب الإهتمام والترويـج للسلع . كما لم يتوقـف دخول فنانين من مختلف دول العالم تقريبا إلى عالم السريالية حتى اليوم .

" لقد كان هناك ميل واضـح طوال تاريخ السريالية الى إعتبارها قضيـة ، بل معركة . فمظاهرها الخارجية أو المغالى فيها تؤثر فى حياتنـا اليومية أكثر ممـا نتصور . فلقد تأثرت الإعلانات وافلام السينما بالسريالية كما تأثرت بها الملابس النسائية ولاسيما القبعات .

وكذلك أفلام الصـور المتحركة من أمثال " بارنابى " Barnaby . إلا أن تأثيرها العميق كقضية وأسلـوب حياة قـد اقتصر على عدد قليـل من النـاس " (١) . وهذا نلاحظـه عند مراجعة حركة الفن التشكيلى الحديثة فى أية دولة ..

ولا يخلو مهرجـان تشكيلى دولى كل فترة من أن تحتل السريـالية إهتمامه الأول مثلما كانت نجم بينالى فينيسيا عام ١٩٥٤ – بعد أن كانت التعبيرية هى نجمه فى الدورة السابقة – ١٩٥٢ . ودعت إدارة البينـالى ماكـس ارنست وميرو وارب للعـرض فى حجرات خـاصة أُعدت لهم فى الجناح الايطالى الـرئيسى . وفى مقدمة الكتالوج يـرى البروفيسور رو دولفو باليشينى Rodolfo Pallucchini أنه مازال هناك شىء حيوى فى هذه الحركة وأن المعرض نفسه دليـل على هذا الرأى . وقد أثـرت السريالية فى عـدد من الأدباء المشـهوريـن فى العالم الذين لم ينخرطوا فى حركتها أو أتوا بعدها .

هنرى ميلـر – مثلا – الذى يـرى والاس فالى أن نتاجه أكثـر انطباقا على السريـالية . فكتاب " مدار الجدى " Tropic of Capricorn ، وهو الذى يفضله ميلر على سائر كتبه ، يوافق المذهب السريالى . إذ أن شـخصيـة مونا غامضة مبهمة مثل نادجـا ، يتم البحث عنها بمثل الأساليب الأسطورية التى يبحث فيهـا " عاشق ابولينير المعذب " عن حبيبته وكأنها تمثل المرأة وسر الوجود ، أو الدافع الخفى الذى يتبعه الرجل فى شوقه إلى المطلق .

ولما إطلـع ميلر فى بـاريس على نتـائج السرياليـين وعلى بيـانات بريتـون خاصـة ، إنجذب إلى السريالية بشدة ، ومع أنه لم ينضم قط إلى الحركة ، كان دوما يعبر عن إهتمامه بها وقرابته منها .

ولاريـب أن نهج ميلر فى الكتـابة يقترب مـن المنهـج السريالى إلى حـد بعيد فى لحظـات

---

(١) والاس فالى . المصدر السابق ص٢٥٩ .

الحمية والحرارة ، آن ينبجس فى دفقات غزيرة وكأن الكاتب منوم مغناطيسيا وموجه ، تملى عليه الكلمات إملاء . فهو لايفرض على سرده شكلا تصوره مسبقا ، لأنه هذيان أكثر مما هو سرد . وفى أروع مقاطع ميلر ، التى هى أناشيد ديونيسية من النثر الغنائى ، عاشها الكاتب ، مشحونة بصور سريالية جاء بها التداعى الحر مسوقة بسلاسل من الكلمات والأسماء تكون خلفية تنمو عليها الصورة وترتكز اليها ، فى هذه المقاطع يوحى ميلر بأنه يُعمل روحه ، يكشف عنها على نحو لم يبلغه غير قلة من الكتاب ، موضحا بذلك إمكانات السريالية التى لاتنتهى . إن بحثه و" قلقه " دينيان وروحيان أكثر من قلق السرياليين الأوائل وبحثهم ، فهما أقرب إلى ما رأينا عند لوتريامون ورامبو . وذات يوم ، عندما تستنفذ المجادلات الاخلاقية الفارغة الزائفة التى تدور حول آثار ميلر ، فى أمريكا وفرنسا ، سوف يعاد النظر فى هذه الآثار ولسوف يرى فيها التعبير الغنائى العظيم عن عالمنا الغارق فى الغسق .

يمكن أن نقرأ كتاب ميلر " الربيع الأسود "Black Spring كمثال على النثر المكتوب بحرية نادرة ، بحرية سريالية ، حيث تجاور الطوارىء والمصادفات الدراما ، وحيث تملأ الأحلام المشاهد السريعة التبدل . فميلر يعيش دراما الطفولة بإستمرار ، دراما العنبر الرابع عشر فى بروكلن . يقول ، إن " كل إنسان ، هو صحراؤه المتحضرة ، جزيرة ذاته التى يتحطم عندها " . ويبدو أنه يعتبر كل أثر فنى طيرانا ينأى به عن جزيرة الذات هذه ، ويشير الى أمثلة كلاسيكية تجلت عند ملفيل ورامبو ، وهنرى جيميس ود. ه. لورانس .

فى أحد فصول " الربيع الأسود " ، مقطع يقــــع فى عشـــــرين صفحـــــة بعنـــوان " الملاك علامتى الخفية "The Angel is my Water Mark هذا المقطع من زاوية ما ، بحث فى النهج السريالى للتأليف . فيه يروى ميلر كيف صور علامة خفية . أحس أنه يرغب فى علامة خفية فيصور واحدة . بدأ بتصوير حصان . (كانت فى غياهب ذهن ميلر صورة الجياد الإتروسكية التى Sشاهدها فى متحف اللوفر) . فى مرحلة من مراحل الصورة يشبه الحصان أرجوحة ، ثم يضيف اليه خطوطا فيتحول إلى حمار وحشي . ويضيف إلى الصورة شجرة ، وجبلا ، وملاكا ، وبوابات مقابر . هذه هى الأشكال التى ظهرت على الورقة بصورة غير متوقعة . أخضع الورقة لعمليات مختلفة : لطخها وغمسها فى الحوض ، حملها وقد جعل عاليها سافلها وترك الالوان تجف . اخيرا اكتملت بفعل المصادفات . (١)

(١) والاس فالى . مصدر سابق ص٢٦٧-٢٦٩



اندريه وايلزا بريتون عام ١٩٥٦ .

وبعد وفـاة بريتون بعام أصـدر جون شوستر مع السريـاليين الجدد - عام ١٩٦٧- مجلة سريالية بإسم " ارشيبرا ، السريالية "L'Archibras ; Le Surrealism" واستمرت حتى عـام ١٩٦٩ . وفى ١٩٧٠ أقيم معرض سريالى فى استـوكهولم إشترك فيه عـدد من السرياليين مثل جـون كلود سيبرمان وجوزى بيير وتيوجيربير وغيرهـم .

بل فى نهايـة الستينيات ولدت حـركة سرياليـة جديدة فى الـولايات المتحدة الأمـريكية سميت " مجموعة شيكاغـو " عندما خرج الشاعر والرسام السريـالى فرنكلين روز مونت وزوجتـه بنيلوبـى برفقـة ثلاثـة أشخـاص إلى الشارع معبريـن عن قـرفهم مـن الحرب الفيتناميـة ومن طريقة الحيـاة الأمريكية ، حـاملين راية سوداء وإلى جانبهـا راية حمراء ، ونسخا مطبوعـة على الإستنسل بعنوان " السريالية - الثورة " . ومـن حين إلى حين كانوا يطلقون هتافات مميزة تحث المتظاهرين على تفجير " ثورة فى الليل " . ويقول زعيمها روز مـونت : " إن نظـرية الشيـوعية عنـد ماركـس بمقدار مـا هى نقـد الفلسفة والإقتصـاد السياسى وتجاوزهما كذلك السريالية هى نقد الأدب والفن وتجاوزهما " .

وقد أصدرت الجماعة صحيفة حائطية بإسـم " الإنتفاضة السريالية " ومجلة نظرية

باسم " المستودع – التخريب السريالى " . تصدر على سنوات متفرقة : " ١٩٧٠– ١٩٧٣ – ١٩٧٦ .... بالإضافة إلى بيانات ونشرات أخرى وتنظيم معارض مثل المعرض الدولى – مايو ١٩٧٦ – تحت شعار " الحرية الرائعة – يقظة الرغبة " . ضم حوالى ٣٠٠ عمل لـ ١٣٠ فنانا سرياليا من ٣٠ دولة بينها لبنان وسوريا والعراق.



مارسيل ووشامب ومن راى عام ١٩٦٣.

وقد إعتقلت الشرطة اثنين من أعضاء هذه الجماعة لأنهم تفوهوا بألفاظ بذيئة فى حضور عقيلة الرئيس الأمريكى الأسبق جيمى كارتر التى جاءت إلى شيكاغو لإفتتاح نصب أعده أحد النحاتين الموالين للنظام (١).

وقد أصدر فرانكلين روزمنت كتابا بعنوان " صباح مدفع رشاش " عام ١٩٦٨ تضمن رسوما ومقالات وقصائد ترجم بعضها إلى العربية الكاتب والشاعر صلاح فائق فى مجلة " المعرفة " السورية (عدد ١٧٢) يونيو – حزيران ١٩٧٦ .

فى بلجيكا خصص مؤتمر الشعر الدولى الذى يعقد مرة كل عامين دورته عام ١٩٧٤لبحث أثر السريالية فى الأدب العالمى بمناسبة مرور ٥٠ عاما على البيان الأول للسريالية . واشترك فى المؤتمر حوالى ٢٠٠ شاعر وناقد .

" الرغبة الإباحية " :

ومن بين المجموعات السريالية فى باريس مجموعة تلتقى حول مبدع عراقى " عبد القادر الجنابى " أصدرت سلسلة منشورات ومجلات بإسم " الرغبة الإباحية " باللغتين الفرنسية والعربية و " النقطة " وغيرها ... والواقع أن نشاط هذه المجموعة التى كان يقودها الجنابى كان سيصبح أكثر تأثيرا وأهمية لو إنطلقت من بلد عربى . إلا أن هذا الأمل هو العنقاء .

---

(١) مجلة الرغبة الاباحية . العدد الأول فى الاصدار الجديد ، ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠ . ص٢٢

فما من بلد عربى – حتى مصر–كان سيتيح لمثل هذا النشاط فرصة الظهور لأسباب دينية وسياسية وإجتماعية واضحة . وتلك علة – وظاهرة –للتخلف العربى الذى سيستمر حتى يصبح المناخ العربى قابلا لمرور رياح جديدة جذريا . وهذا هو التفسير أيضا على أنه يوجد فى الدول العربية فنانون يتظاهرون بالرسم أو الكتابة السريالية ولكنهم لايمارسونها بالفعل .

التف حول الجنابى عدد من الشباب العرب المقيمين فى باريس مع بعض الفرنسيين . واقتصر نشاطهم على الكتابة والنشر فى اصدارات هامشية أنفقوا عليها من جيوبهم الفقيرة. وطبقا لقدراتهم المالية تأتى المطبوعات أو لاتأتى ..

أصدر الجنابى خمسة اعداد من مجلة "الرغبة الاباحية " باللغة العربية فقط .. صدر العدد الأول منها فى يناير ١٩٧٣ . وكانوا يكتبونها على الآلة الكاتبة ثم يصورونها ويوزعوها . ثم عادوا فى ٢٥ديسمبر ١٩٨٠ ليصدروا المجلة بالفرنسية والعربية وبمستوى طباعى واخراج أفضل . وفى ١٥ سبتمبر ١٩٨٢ أصدر الجنابى العدد الأول من مجلة أخرى أسمها "النقطة" . أصدرها بطريقة الحرف اليدوية " Artisanat حيث يجمع كل صفحة ويجلد كل نسخة بيديه . وأثناء ذلك أصدر عددا من المنشورات والمطبوعات الأخرى .

كان يوزعها أساسا على الفرنسيين والعرب المقيمين فى فرنسا .. وبالتالى لم تصل " نار " تلك الكتابات الى "المعنيين بالأمر" . وظلت أكثر هامشية من محدودية عدد نسخها .. وهى فى الإجمال كتابات تحريضية ضد المجتمع العربى من منطلق سريالى . كما ترجم عددًا من الوثائق السريالية الهامة والإبداعية .

على غلاف العدد الأول من الإصدار القديم من مجلة " الرغبة الاباحية " ، نجد صورة اندرية بريتون مكتوب تحتها بالفرنسية " الحب السريالى " وبالعربية : "أن تعشق الحب .. ستحب السريالية " .

وفى الصفحة الثانية ترجمة لتصريح ٢٧ يناير ١٩٢٥ الذى وقعه اراجوان وآرتو وجاك بارون وعدد آخر من السرياليين يتضمن تفسيرهم للسريالية .

وفى الصفحة الثالثة تقديم للمجلة نفسها يوضح سبب إصدارها فى "الافلاس التام للفكر والممارسة اليومية الحياتية للمجتمع العربى القائم يزودنا بدافع أساسى ويشجعنا على إصدار مجلة من هذا النوع وتبنى موقف ثورى جذرى من الأوضاع الراهنة ..

" فبعد فترة طويلة من البؤس المادى والثقافى والروحى ، ومن البطش الدرامى

وعمليات القمع المستمرة ضد حرية الخلق والمعارضة والتفكير العلمى .. نصرخ كفى " .

وفى معرض هذا التقديم الذى يمكن إعتباره بيان جماعة "الجنابى " يدعون الى : " شن حرب (لنقل شعواء) على أي معرفة قاموسية تهدف الى حشر مفردات ميتة ومصطلحات مبرمجة فى رؤوسنا " ..

ثم يعرجون على السياسة والدين والمجتمع والتعليم والاخلاق والتراث . فيعلنون صراحة : " ، بأن الكتابة الوحيدة التى نفكر بها هى التى تعانق النداءات الداخلية للطبقة العاملة ، الكتابة الحبلى بقدرة إستفزازية وتحريضية ضد الأوضاع المزرية القائمة " .

و "أن نعمل على كشف الوظيفة الحقيقية للعائلة ، الدولة المصغرة ، حيث أن الاب بالسوط والام بالتقوى تتم عملية إعداد وتكييف الفرد على الخضوع لمجتمع الدولة الكبير" ..

و " محو الأمية بتهديم مناهج التعليم القائمة حيث التصدير النظرى الزائف للتاريخ وعملية تشويه ذاكرة الفرد الماضية " .

و " لا إعتراف بالأخلاق وخاصة الثورية منها . " ..

وأخيرا : " إن تراثنا هو كل النتاج النظرى الثورى الذى أحرقته وأخفته بمهارة مؤسساتكم القذرة .. لذا ننادى بهدم تراثكم " . ومن الواضح من العدد الأول من الرغبة الإباحية فى إصدارها القديم تأثير عدد من أصدقاء الجنابى الماركسيين وبخاصة المناضل الجزائرى العفيف الاخضر ، الذى راجع وقدم كتاب لينين " نصوص حول الموقف من الدين " ترجمة محمد كبة وكذلك كتاب كارل كورش " التصور المادى للنظرية الماركسية " من ترجمة نفس المترجم .

عدا هذا نشرت المجلة ترجمات ونصوص لسرياليين عرب وغير عرب " مثل جويس منصور وجورج حنين من مصر وفريد العريبى من الجزائر وبريتون وايلوار وشار من فرنسا وغيرهم . بالإضافة الى نصوص عبد القادر الجنابى نفسه ، وهى تنويعات على نفس المبادىء التى أعلنتها افتتاحية المجلة .

وقد استفاد الجنابى كثيرا من اقبال العلايلى . او بولا زوجة رائد السريالية فى مصر جورج حنين وحفيدة الشاعر احمد شوقى . فقد حصل منها على الكثير من الوثائق عن الجماعة السريالية فى مصر وعن زوجها واصدقائه ونشرها . لكن بولا تهورت فى نهاية حياتها بسبب إصابتها الداهمة بالسرطان . فأعطت كل ماتملك وما ورثت من مقتنيات فنية وفكرية عن زوجها الى يهودى مصرى إسمه برتو فرجى هاجر الى باريس وعمل فى مجلة اسبوعية فرنسية .

ولم يعط شيئا من هـذه الثروة العظيمة التى رأيتها بنفسى فى شقتهـا فى باريس الى أى مصرى ، حتى ولا إلى أحد من أسرة أبيها أو أمها .. أو الى وزارة الثقافة المصرية. وهنا فى حى الزمالك شقة لجورج حنين علمت أن بها بعضا من مقتنياته ولا أدرى ماذا حدث لها ؟

المهم أن الجنابى وبولا ساعدانى كثيرا فى إعداد كتابي الأول عن " السريالية فى مصر". وقد اعترفت بذلك وذكرته فى الكتاب .

قام الجنابـى فى إعداد مجلة "الرغبة الاباحيـة " – وهى بالطبع لا علاقـة لها بالمعنى الجنسى الـذى يوحـى به عنوانها – بعمـل كبير وهو ترجمة عـدد من النصـوص لكتاب سرياليين الى اللغة العـربية : منها : " أغنية صغيرة للمبتـورين " قصيدة بنجامـان بيرية وقد أهداها الجنابى بخط يده الى ضباط الحرب الرابعة ـ ١٩٧٣ـ عربا واسرائيليين . وهذه ليسـت اول اشـارة لموضوع الصراع العـربـى الاسرائيلى فقـد افسحت المجلـة صفحـاتها للمنظمة الاشـتراكيـة الاسرائيلية – ماتزيـن ـ لتنشر بيانا مـع مجموعة «سلطة المجـالس» والمجموعة الجزائريـة لنشر الماركسية فى ٢١اكتوبر ١٩٧٣ . وكانت حـرب اكتوبر لم تهدأ بعد . وهـى كلها جماعـات ضد الصهيـونية وتـرى فى القضاء عليهـا وفى الإقرار بحقـوق الشعب الفلسطينـى احلال للسـلام فى الشرق الاوسط . كما يـدعو البيـان الى قلب جميـع الأنظمـة الحاكمة في الـدول العربيـة وحل الـدولة وحـدودها المصطنعـة وإقامـة وحـدة اشـتراكية أسـاسها سلطة المجالـس للعمال والفلاحين . وهو كـلام قريب مما نسمعـه عن نظـام الحكم فى ليبيـا حاليـا. كما ترجمت المجلـة " خطـاب الى البابـا " لانتونين ارتـو . ومقتطف من نـحـو بيان سريالى ثالـث لنيكولا كالاس . ونص لاوكتـا فيوباز من كتـابه " متاهة العزلة " .

في استعراضه للتاريخ السريالى يعيد الجنابى نفس آراء اندرية بريتون في مقال بعنوان " ملاحظة " وقعها باسم مستعار هو " باسل " .

فـالسرياليـة : "هى الشرط الإنسـانـى للتخريـب . وهـى العدوانيـة التى تهدد قيـم وإرهاصات البرجوازيـة فى كافة المجالات . والدادا حركة مثلت التهـديد الكلى حتى لذاتها . فهى النقيـــض الـعدمى لعـــــالم ١٩١٦ حيث البقر يتربع على أعمـدة التلغراف ويلعب الشطرنج . وسلفـادور دالى لاعلاقة له بالسريـالية بعد عام ١٩٣٩ حين طـرد من الحركة بسبب تأييده للفاشيـة فى اسبانيا ووقوفه مع فرانكو . وكـذلك اراجون الذى بدأ الخروج عـن الحركـة عـام ١٩٣٠، وحتى عـام ١٩٣٢حين أدان بنفســه فى مـؤتمر كتـاب الحزب الشيوعى الفرنسى كل أفكاره الســابقة .. ومنذ ١٩٣٣ وارجوان يخدم كأى ذيل ، ويؤرخ

بشكل زائف لكل مايطلبه الحزب الشيوعي الفرنسي المتخم بأوسمة نشاطاته المضادة للثورة والحرية "

و .. بول ايلوار : " دادائي حتى عام ١٩٢١ ، سريالي حتى ١٩٣٨ ، متأرجح حتى ١٩٤١ ، ستاليني حتى وفاته " .. هكذا كتب باسل أو عبد القادر الجنابي .

وبالمناسبة فهو يرى في كتاب والاس فالى الذى اعتمدت عليه كأحد مراجع كتابى هذا " أقذر كتاب لأقذر امريكى ٠٠ والاس فالى كاثوليكى برجوازى قليل الإطلاع على المصادر " ويرى في مترجمته خالدة سعيد " رائدة الدلع فى النقد " . والاثنان " لايستحقان حتى الشتيمة " .

بالطبع نشرت المجلة ترجمات لنصوص ومقابلات مع اندرية بروتون .. ووثائق سريالية مثل بيان " افتحوا السجون ٠٠ سرحوا الجيش " الذي نشر في العدد الثاني من مجلة الثورة السريالية .

وقد نشر الجنابى كراس صغير على أنه ملحق بالعدد الخامس من مجلة الرغبة الإباحية. تضمنت مقالة وقصيدة لجورج حنين مأخوذتين عن مجلة التطور التي أصدرها السرياليون المصريون فى بداية الاربعينيات . وشعر للجنابى نفسه ، ومقالة له فى نقد الشعر العربى بالإضافة الى رسالة الى الشعراء العرب وقعها معه مروان ديب وفريد العريبى ويونس غازى ..

فى ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠ حدث تغير على مجلة الرغبة الإباحية بعد أن توقفت عن الصدور لسنوات . بدأت المجلة تقرأ من اليسار وبغلاف فرنسى . لكنها فى الداخل كانت تضم مقالات باللغتين العربية والفرنسية . جاء العدد التالى فى الإصدار الجديد بعد ذلك العدد بعام تقريبا . وبغلافين أحدهما عربى والآخر فرنسى وموضوعات تنقسم أيضا بين اللغتين. هذا يعنى أن المجلة جهد فردى لعبد القادر الجنابى أساسا يعاونه بعض الاصدقاء . رغم مانشر على غلاف العدد الثانى من الإصدار الجديد من أن المجلة تصدر عن مطبوعات " ارابيا سيرسين " بما يوحى بدار نشر لم تكن موجودة بهذا المعنى .

الإصدار الجديد أيضا يعنى أن الجنابى أدخل القارىء الفرنسى طرفا ، ربما من أجل زيادة توزيع المجلة وربما من أجل اتساع قاعدة انتشار آرائه ، وربما للسببين ، المهم أنه مع ذلك ظل توزيع المجلة محدودا جدا . وغير منتظمة الصدور ولاأعرف ما إذا كان قد صدر منها غير هذين العددين .

وعلى كل حال إن أهمية " الرغبة الإباحية " مثل أهمية كل المطبوعات التى أصدرها

الجنابـى ليست فى مستوى طبـاعتها أو سعة انتشـارها ، بل هـى فيما احتوته مـن أفكار وإبداع انفردت بنشره باللغة العربية . وبما تمثله هـذه الأفكار من إضافة وجدل على الفكر والثقافـة العربية المعـاصرة . واذا كانـت هذه الأفكار وذلـك الابداع العربـى قد قيـض له الانتشـار لكان لذلك أثر آخر .

والتطور الذى جاء على مجلة الرغبة الإباحية بعد سبع سنوات ليس فى الشكل فقط ... ففى افتتاحية العدد الأول من الإصدار الجديد " لكى ننتهى من السريالية " يكتب الجنابى عن فكرة محورية ان السريالية نقيض النظم والظواهر الجامدة فى الحياة العربية سياسية كانت أم اجتماعية .

ولكى ننتهي من السريالية يجب ان ننتهى من كل هذه النظم والظواهر . وفى تأكيد لهذا الموضوع تعيد المجلة نشر مقال سبق توزيعه على شكل منشور بعنوان " الرغبة الإباحية .. أول مجلة ضـد العرب غير اسرائيليـة " . يواصل فيـه الهجوم بحدة على الـواقع العـربى بجميع جوانبه وبخاصة السياسية والدينية .

وبشكل عـام يعيد الجنابـى نشر بعض منشوراتـه التى وزعها منفصلـة كمقالات فى مجلته . كما يـواصل نشر نصـوص لسرياليين عرب وأجـانب فينشر قصـائد ل : ثيودور ادورنو وبول سيلان ومنير حافظ وانسى الحاج وجورج حنين وقرة العين ..

كما يعيد تـرجمة مقال بنجامان بيريـة " فضيحـة الشعـراء " الـذى كتبــه بيرية فـى مكسيكو فى فبرايـر ١٩٤٥ ضد موقف اراجـون القومى فى مقالـة " شرف الشعراء " الذى دعا فيه جميع الشعراء الى الدفاع عـن " فرنسا العظيمة " وذلك أثناء الحرب العالمية الثانية.

فى العدد الثانى من الاصدار الجديد يواصـل الجنابى واصدقاءه هجومهم على الحياة العـربية : نظمهـا السياسيـة والـدينية . كما يـواصـل نشر نصوص إبـداعية ورسـوم سريالية...لكن مـن الملاحظ أن معظم مادة هذا العدد جاء باللغـة الفرنسية .. ربما لأنه لم يجد أكثر مما وجد لينشره بالعربية . وربما كان ذلك إيذانا بتوقف المجلة .

النقطة :

فى محاولة أخرى ينشر عبـد القادر الجنابى مجلة سماها " النقطـة " وأصدر منها في حدود علمي أربعة اعداد . جاء عددها الأول فى ١٥ سبتمبر ١٩٨٢ .

وقد جاء فى هذا العدد أنه تمخض عـن لقاء الجنـابى ونسيـب طرابلسـى . وساعدهما

فى الترجمة قادر بو بكرى ورشيد صواب .

من تصدير المجلة نفهـم لماذا أسماها بالنقطة . فها هو يذكر كلمـة رفاعة الطهطاوى :
" الفرق بين الحضارة العربية والحضارة الغربية نقطة .. ويالها من نقطة " .

ولماذا النقطة – المجلة أصلا ؟

" لكى ننشر مـايستهوينا ، عسى أن ننشر بمنشـار المنسيين ، العقدين الاخيريـن من " فكر " ونتاج التدوين العربى إذ " انتهينـا من الإيجابى وعلينا الآن بالسلبى " كما يقول كافكا .

النقطة فاصلـة في جملة العصيان الفعلية . العصيـان وحده قد يضع النقطـة على سطر واقع حجبته العربية فى ظلمات آثارها " .

يجيب عبد القادر الجنابى .

ويحذر فى صفحة تالية : " لاتقرأ هذه المجلة على ضوء الشمعة ، تابوت أسود قد يخرج من صدرها ! " .

ويعيد اكتشاف شاعر عربي من القرن الرابع الهجرى عرف بمجونه وزندقته هو ابن الحجاج .

انتخب الشريف الرضى من شعره مجمـوعة جردهـا من المحسن وسماهـا " النظيف من السخيف " . وتنكيلا بالرضى .. ينشر الجنابى شيئا من السخيف ، وليس النظيف .

يبـدو الجنابـى في هـذه المجلة اهـدأ اسلـوبـا ، يهتم أكثـر بـالشرح ، وبالمصطلحـات السريالية.. بالجوانب الفنية للفكر السريالى أكثـر من السياسة . فينشر رأى انطونان آرتـو فى الكتابـة وتعريف جـورج حنين للفكاهة السـوداء . وشرح راؤل فانيغم لـلاختطاف .... وهكذا.

فى نهاية صفحات " النقطة " يكتب الجنابى : " قـراؤنا الحقيقيون لايتجاوز عددهم أصابع اليد . غير أننا طبعنـا من هذه المجلة ٢٠٠ نسخة مرقمة بغرض بيعهـا لعامة القراء والمختلسين . لكى يستفاد من مردود البيع فى طبع ونشر كل مايستهوينا من كتابات .

ندرك أن كـل ماجـاء ، وما سيجىء فى النقطـة لن يـؤثر على الكذابـة العربيـة .. لكن ، كالعادة ، سيختلسـه الكذاب العرب وسيعهرونه في الصحـف المأجورة وغير المأجورة " .. وهذا قد حـدث . فالجنابى يـدرك جيدا أنه ينشر مالايجرؤ الآخـرون على نشره ، ويؤمنون به.. وهذا هو الفرق .

عـدا مجلتا " الـرغبـة الاباحيـة " و " النقطـة " نشر الجنابـى كتيبـات هى أقــرب

لتصنيف المجلة . مثل "ثمة موتى يجب قتلهم " – أواخر ١٩٧٩ : الذى بدأه بعبارة : "المؤلف لص . يحول المسروق الى سارق " . وتضمن هذا الكتيب رسوما سريالية – كولاج – للجنابى نفسه . وعبارات دالة ومقالة عن الكتابة . ونصوص شعرية للجنابى .ونشر كتيبا آخر بعنوان " فى هواء اللغة الطلق " تضمن نصوصا شعرية وتعبيرات ورسوما للجنابى . وقد وصفه الكاتب اللبنانى عصام محفوظ فى مقالة له بمجلة النهار العربى والدولى عدد ١٩٧٨/٢/٢٥ بأنه " كتاب الشعر الأول للجنابى " . وكذلك : " له كل مظاهر التجربة السريالية الشخصية المميزة التى يستحق لأجلها وصفه بمشروع أول كتاب سريالي عربي " . وهكذا يتحمس عصام محفوظ للجنابى حتى يلغى رواد السريالية المصريين – جورج حنين ورمسيس يونان ومنير حافظ – الذين إهتم بهم محفوظ نفسه ونسى ماكتبه عنهم .

وقد أصدر الجنابى نفسه – ابريل ١٩٨١ – كتيب شعرى باللغة العربية عنوانه " نهاية كل شىء تقريبا " ضم عشر قصائد لجورج حنين مترجمة عن الفرنسية ..

أما أحدث اصدارات الجنابى فهو كتيب صدر هذا العام ١٩٩٢ عن منشورات الجمل في ألمانيا تحت عنوان " شىء من هذا القبيل " ، يضم كالعادة قصائد وأفكار له. وقد كتب عن قصيدة له اسمها " جريرة ابن المقفع " يقول " بعد قراءة موسعة لابن المقفع وعن مقتله ، بقيت أياما اتساءل : لم قُتل ابن المقفع ؟ جاء ليل ، وليل آخر جاء، وإذا بي أحلم بأبن المقفع يحدثنى . لم أستطع تبين محياه . أخذ يملي علي : أكتب زهرة وانفناء . أفقت مذعورا . منى زوجتى الرائعة دهشت تصورت أن خوفا من شرطة (صدام) إنتابني : القلم القلم ، أين هو القلم ؟ أخذت أتقلب حتى وجدته وكتبت العبارة ، وفي الصباح عدت الى نص كتبته في مدخل العدد الرابع من مجلة "النقطة" ضد كل ثنائية مبرمة ".

فى العام الماضي ١٩٩١– أى بعد وفاة بريتون بربع قرن – كرس مركز جورج بومبيدو الثقافى الدولى فى باريس تظاهرة ضخمة لتكريم بريتون ، أساسها معرض فني فريد ضم ٥٣٠ عملا فنيا ، مثلت عالم الشاعر ومادة تأملاته وإجتهاداته وتنظيراته للحركة السريالية .

من هذه الأعمال لوحات لسلفادور دالى وماكس ارنست واقنعة أفريقية وصور فوتوغرافية أبدعها مان راى ولوحات لخوان ميرو وماجريت وروسو ومنحوتات لجياكوميتى ولوحات لبيكاسو وماتيس ودى كيريكو ومورو وغيرهم . كل ذلك ليعطى صورة بانورامية عن السريالية وبريتون – المؤثرات والنتائج . وقد لاقى المعرض إقبالا

كبيرا من الجمهور وجعل الصحافة تعيد فتح ملفات السريالية من جديـد .

وهكذا أيضا كما قـال بريتون عام ١٩٥١ فـالسريالية : " لا بدايـة لها ولا نهاية ، انما سيظل هناك سرياليون وغير سرياليين " . لماذا ؟ أنها إجابة طويلة تستغرق مراجعة الحياة البشرية ذاتها منذ البـدء .. أو إجابة قصيرة تستغرق إعادة قراءة مـا كتبته هنا .. أو إجابة اخرى – هى.. هـى .. – إن الأسئلة التى دفعت السريـالية للإجابـة عليها مازالت قـائمة .. وستظل قائمة .. لأنها ببساطة اسئلة الإبداع الحر الخلاق حتى لو لم يخترع اسم السريالية .. لتسمت بأسماء أخرى .

ومن بحـث العلاقـة بين السرياليـة وبعض العقـائد والفنون لـدى الشعوب البـدائية والحضـارات القديمـة – كما أشرنـا فى الصفحات السـابقة ومـا يليهـا – يمكن القـول أن للسريالية جذورا ما زالت باقية .. وستبقى لأنها تلتقى مع حاجة داخلية ..تتجدد باستمرار .. نفسية و حاجـة إجتماعية (سوسيولوجية) و حـاجة إنسانية عامـة . وإن أختلف شكل معالجتها أو زاوية الإقتراب منها لدى كل جيل من الفنانين والأدباء .

[٢]

" مجتمع .. كل من فيه حقير . كل من فيه وضيع . كل شيء فيه يعوق تطور العواطف الإنسانية . الميول النبيلة للقلب . الطيران الحر للفكر . "

اميل هنرى
من كبار الفوضويين

ولدت السريالية فى الـربع الأول من هذا القرن .. أى أنها ولدت فى منـاخ الحرب العالمية الأولى . بل شـاركت فيها .. لـذا كان موقفهـا من الحرب أحد المواقـف السياسية الكـاشفة والأولى لـها ..

ولكون رواد السريالية فرنسيين . ولكونها بدأت وتطورت فى فـرنسا فقد تأثرت بالمناخ السياسـى السائد وقتها بما فى ذلك حروب فرنسا الاستعمارية .

فى نفس الوقت نجحت ثورة اكتوبـر الإشتراكية فى الإتحاد السوفيتى وتأسس الحزب الشيوعـى الفرنسـى .. وفى منتصف الثـلاثينات قـام نظام هتلـر النازى فى المانيـا ونظام موسولينى الفاشى فى ايطاليا وكان للسريالية مواقف ازائهما ..

المحصلة التى سوف نلاحظها هى أن السريالية رفضت الحرب والإستعمار والتعصب القومى الأعمى . كما أيدت الثورة الروسية واستفادت من الماركسية ..

أى أن المحصلة هى مواقف تقدمية سريالية فى السياسة .. تلتزم بحرية الإنسان وحقه فى حياة كريمة ..

* * *

أثرت الحرب العالمية الأولى على السريالية فى إتجاهين أساسين :

(أ) الخراب والدمـار والموت الذى حملته الحرب ، كان السبـب المباشر فى نشوء حـركة دادا التى دخلهـا السرياليون أولا وإنـدفاعها إلى مـوقف عدمـى من الفن والمجتمـع..وقد شارك عدد من السرياليين فعليا فى هذه الحرب منهم "بريتون" الذى جند فى سلاح الإشارة ثم فى المستشفيات العسكرية و"سوبو" الذى كاد أن يموت فى جبهة القتال تحت وطأة التيفوس.

(ب) العداء الذى تفجر فى الحرب بين المانيا وفرنســا . مما أدى الى قيام جماعات قومية شوفينية أخذت تعمل فى عدة مجالات سياسية واجتماعية وثقافية .. الخ منها جماعات من الفنانين ركـزت على خصائص الفن الفـرنسى التقليـدى ، وأهمها الوضــوح والنظام وعلى إحترام مبدأ السبب الكلاسيكى .

تزعم هذه الجماعات الكاتب جون كوكتو والرسام اميدى اوزنفان اللذان ظهرت لديهما أيضا نزعة شوفينية قوية من خلال تحريرهما لمجـلات فكـرية مـثل و" الوثـبة"L'elan" و الكلمة "Le mot"'.

وقد ظهر فى ربيع عام ١٩١٨ ـ كتاب كوكتو « الديك والمهرج"Lecoq et L'Arlequin"». وهو كتاب فى نقد الموسيقى الجديدة كان غلافه بورتريه للمؤلف رسمه بيكاسو على أسلوب انجر . وفيه دعا كوكتو إلى التخلى عن الفاجنرية ـ نسبة إلى المؤلف الموسيقى الألمانى الكبير ريتشارد فاجنر Richard Wagner (١٨١٣ – ١٨٨٣)، وطالب بموسيقى فرنسية خالصة .وهكذا أخضع الفن للسياسة على أساس أن فاجنر رمز للتعبير الموسيقى عن القومية الألمانية . ويلاحظ أن كوكتو كتب هذا الكلام فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، بينما إقترن مولد فاجنر بتلك الفترة التى كانت المانيا تئن فيها تحت وطأة الجيوش الفرنسية الزاحفة على اوربا كلها بقيادة نابليون . وكانت المعارك تدور بعنف من أجل تحرير المانيا من الاحتلال الأجنبى

بالطبع أثار هذا الموقف الذعر لدى بريتون وأصدقائه ، الذين تغذت نظرياتهم على الرومانتيكية الالمانية فى القرن التاسع عشر .وعلى أبحاث علماء النفس الألمان والنمساويين المعاصرين لهم . بالإضافة الى تأثرهم فى البداية – سنوات الدادا – بفلسفة الألمانى " شتيرنر " .

من جهة أخرى أفادت الحرب السريالية فى تكوين وجهات نظرها وفلسفتها وبخاصة عندما كان يعمل بريتون فى المستشفيات العقلية العسكرية . وقد زودته هذه الفترة بكثير من الخبرة والعلاقات والملاحظات التى أثرت فى رؤية السريالية الخاصة بعالم اللاوعى والأحلام . وقد ظهرت نتاجات سريالية كثيرة أدبية وفنية تدور حول هذه الحرب .

بعد توقيع الهدنة – فى منتصف ١٩١٨ – وحلول السلام الذى فرض على المانيا لم يهدأ المجتمع الفرنسى .. بل كان يغلى بالإتجاهات المتضاربة : إستمرار إشتعال الحماس الوطنى والشوفينية الذى إستغلته أحزاب اليمين إلى أقصى حد .. الشيوعيون يزدادون قوة بعد قيام الثورة فى الإتحاد السوفيتى . بينما تثور دعوة لاتحاد الاحزاب التى أدانت الشيوعية . مظاهرة لبعض الموظفين إحتجاجا على غلاء المعيشة يتصدى لها البوليس ويقتل عددا منهم . القوات المسلحة الفرنسية تساند البيض (مؤيدى القيصر) فى الحرب الأهلية الروسية . الوضع الإقتصادى الداخلى يزداد تأزما . تفكك الإشتراكيين بعد تعرضهم لحركة إنفصال .

اميل هنرى Emile Henry يرمى قنبلة على مقهى تيرمينيس "Terminus" عند محطة قطارات سان لازار فيقتل واحدا ويصيب عشرين . ويصيح " ليس هناك أبرياء " فيصف بريتون عمله " أجمل تجربة للثورة الفردية " . ويكرر كلمات هنرى مضيفا : " الفعل

السريالى البسيط يتكون من الخروج بمسدس فى يد وإطلاقه بعشوائية فى الزحام كلما أمكن " (بيان السريالية الثانى) . وعندما يعتقل هنرى يستخدم إسما مستعارا : " بريتون " .

هنا يتضح موقف آخر للسريالية متعاطفا مع الفوضوية .. فاميل هنرى هذا كان من كبار الفوضويين .. وفى محاكمته – التى أدين فيها وحكم عليه بالإعدام – يدين هنرى المجتمع بكلمات تؤثر أول ماتؤثر فى السرياليين : مجتمع .. كل من فيه حقير ،، كل من فيه وضيع ، .. كل شىء فيه يعوق تطور العواطف الإنسانية ، الميول النبيلة للقلب ، الطيران الحر للفكر " .[1]

على أية حال بدأت علاقة بريتون بالفوضوية قبل الحرب العالمية الأولى .. بل بدأت أثناء طفولته عندما ذهب لإحدى المقابر فوجد لوحة حجرية حفر عليها الشعار الفوضوى " لاإله ولاسيد " . ولم تفارق هذه العبارة ذاكرته .

وتعرف – أثناء صباه –على مدير جاليرى بيرنهيم – جين Bernhein - Jeune واسمه فيلكس فينون Felix Feneon الذى حكى له عن علاقته بالفوضويين وتعاطفه معهم فى ذروة نشاطهم بين ١٨٩٢ و ١٨٩٤ عندما أرهبوا باريس بالقنابل .. ومنه سمع بريتون لأول مرة إسم اميل هنرى.

وفى سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى كان بريتون قارئا متحمسا لمجلات الفوضويين مثل : " ليبرتير Liberatire و" آنارشى L' Anarchie أى الفوضوى و" لاكسيون دار "L'action d'art أو فعل الفن " .

سوف نتوقف الآن عند ١٣ مايو ١٩٢١ .. حيث جرت محاكمة موريس بارى "Maurice Barres" المشهورة .. لأن هذه المحاكمة تكشف عن مجمل مواقف السرياليين من الأحداث الداخلية التى كانت تجرى فى فرنسا وقتها .. وعن وجهة نظرهم فى الدولة والخدمة العسكرية والمانيا .. كما تكشف أيضا عن خطوة نحو إفتراق السرياليين عن الدادا . فقد دعى تزار إلى حضور المحاكمة فرفض .. بل حاول تخريبها.

كان بارى أديبا أثرت قصصه الأولى التى كتبها بين ١٨٨٠ و ١٨٩٠ على سريالى المستقبل وبخاصة اراجون . وعبرت هذه القصص عن تعلقه بالحرية الفردية . إلا أن جريمته فى نظرهم كانت رهن موهبته بالقبول الإجتماعى للقوانين الأخلاقية. وتقديره

---

(1) Malcolm Haslam - Op. Cit

الشديد للدولة والقومية وخدمتهما ووطنيته المتطرفة . ووجد بريتون حملة بارى لانفصال منطقة الراين Rhineland عن المانيا إجرام . فدعا إلى محاكمته متهما إياه بإرتكاب جريمة " ضد سلامة العقل " .

الصالة التى عقدت فيها المحاكمة كان يستخدمها فى الغالب نادى فوبور Club de Faubourgالذى أسسه سياسى ومفكر شهير هو" ليو بولدى Leo Poldes". وناقش النادى أكثر من مرة إمكانية التوفيق بين المانيا وفرنسا .

لم يحضر بارى المحاكمة ولكن وضعت دمية له فى قفص الإتهام وأخذ بريتون دور القاضى مع ريبمون ديسانى . وكان بين الشهود بنجامان بيرية Bengamin Peret الذى قال إن الخدمة العسكرية " سجن حقيقى " وأخذ دور جندى فرنسى مجهول يرد على الاسئلة باللغة الألمانية .

فى ديسمبر ١٩٣١ نشر ايلوار مقالا فى العدد الجديد من مجلة " السريالية فى خدمة الثورة " يصف فيه سهرة حضرها بول دوميه Doumer رئيس الجمهورية فى كازينو دى بارى مع جماعة من السياسيين والشخصيات البارزة وشهدوا خلالها اوبريت " باريس التى تتألق " . فى هذه السهرة أهدى المغنى " ميستنجيت Mistinguett" أغنية إلى زوجة مدير الشرطة فدوى المسرح بالتصفيق .. أما ايلوار فأبتأس - فى مقاله - على موهبة وجهد كبيرين يستغلان لإرضاء " جامعى التوقيعات من بنك فرنسا " ويضيف " مسيو دوميه ضحك فى كازينو دى بارى كما ضحك " بوانكاريه حرب المقابر " (وهى صفة خلعها ايلوار على بوانكاريه رئيس الوزراء الفرنسى الأسبق) بينما مئات من العمال يعانون من الجوع وبينما جنود الجمهورية يذبحون شعوب المستعمرات .. والسادة مسرورين " . (١)

بالطبع أثارت هذه الأفكار والمواقف ثائرة الجماعات القومية المتعصبة ضد السريالية .. وسوف نتوقف الآن عند ١٧ يونيو ١٩٢٥ لنكشف جانبا من هذا الصراع.

فى ١٧ يونيو نشرت صحيفة " كوميديا " حديثا للكاتب والسياسى بول كلوديل Paul Cloudelوصف فيه الدادا والسريالية بـ " اللواط " وطالب بالإهتمام بشراء قمح ولحوم معلبة ودهون لإنقاذ البلد . رد عليه السرياليون بخطاب مفتوح هاجموه فيه وهاجموا " صفقة الدهن لصلحة وطن خنازير ، وكلاب " . وحينما جلس الضيوف على موائدهم فى مأدبة أقيمت فى يوليو على شرف الشاعر الرمزى سان بول رو Saint - Poul - Roux

---

(1) I Bid . P 221 .

وجدوا نسخة من الخطاب المفتوح تحت كل طبق . مدام راشيلد Rachild التى ساهمت فى تنظيم المأدبة غضبت من الخطاب وحاضرت الموجودين فى الوطنية ، وقالت : " المرأة الفرنسية لا تستطيع أن تتزوج من ألمانى " . هنا غضب بريتون واعتبرها إهانة لصديقه الألمانى ماكس ارنست – وكانا حاضرين المأدبة مع سرياليين آخرين – ونشبت معركة كسرت فيها الكئووس والنوافذ والثريات وصاح السرياليون "يعيش الألمان . برافوللصين . الريف الى الأمام " ووصل البوليس .(١)

هذه العبارات التى صاح بها السرياليون كانت تعكس رأيهم فى الأحداث الجارية .. حيث هدد الشيوعيون بالاستيلاء على الكومنتانج فى الصين بعد موت صن يات سن . وفى منطقة الريف المغربية ثار الوطنيون ضد القوات الفرنسية المحتلة .

بالطبع أدى هذا إلى رد فعل معادى للسريالية : محرر مجلة لاكسيون فرانسين، طالب بمقاطعة كاملة لها وقال " إن هذه الحركة يجب ألا تبقى " . وصحيفة جورنال ليتيراتير قررت عدم ذكر نشراتهم أو مطبوعاتهم . وهاجمتها بعض المؤسسات الاخرى وبخاصة من اليمين .

بعد أيام قليلة من حادث المأدبة بدأ أول تعاون بين السرياليين والشيوعيين ، حيث نشروا خطابا مفتوحا مشتركا فى مجلة كلارتى Clarte موجهًا للمفكرين ، يناشدونهم الوقوف ضد التدخل العسكرى الفرنسى فى المغرب وإدانة المفكرين الذين يؤيدونه .

هذا الخطاب يفجر الحديث عن موقف السريالية : من الإستعمار .. والشيوعية

موقف السرياليين كان معاديا للاستعمار .. ومؤيدا لشعوب المستعمرات فى ثورتها ضد الإستعمار وتحقيق حريتها وذاتها . ولقد برز هذا الموقف عمليا مرة أخرى عندما أقام السرياليون عام ١٩٣١ معرضا لشعوب المستعمرات الفرنسية . ردا على معرض سابق أُفتتح فى مايو ١٩٣١ فى غابة " فإنسان " ضم هياكل ومعابد أسيوية متعددة الأدوار ومنتجات مصنوعة من المواد الخام المنهوبة من شعوب الهند الصينية بالاضافة إلى موسيقى ورقصات تمثل شعوب المستعمرات وكان المعرض بإختصار تمجيدا لسلطة الإستعمار وفضله على رعاياه " السعداء " . حيث وصف المارشال ليوتيز Lyautez الحاكم السابق للمغرب .الحروب الإستعمارية بأنها " بناءة ومتحضرة " .

إشمأز السرياليون من هذا المعرض وقرروا الرد عليه بمعرض آخر .. فوضع الحزب

---

(1) I Bid . P 221 .

الشيوعى الفرنســى تحت تصرفهم الجناح الروسى فى معرض الفنون الـزخرفية الذى أقيم عـام ١٩٢٥ . وأفتتحوا المعـرض بعد ٣ شهـور مـن إقامـة المعرض الأول تحت عنـوان " الحقيقة حول المستعمرات " .

إشترك بريتـون وايلوار فى المعـرض بمجموعاتهم مـن الفنون البدائيـة بالاضـافة الى معروضات أخـرى من شعوب جزر المحيط " الاوقيـانوس " وأمريكا اللاتينيـة وافريقيا . وعرض عمل لـ " تونجى " بإسم " أشياء البدائية " . وقد طاف اراجون باريس لتسجيل موسيقى هندية أذيعت فى المعرض مع ألحان رقصة الـرومبا Rumba (وهى رقصة كوبية زنجية تتميز بحركاتها العنيفة وهناك رقصة أمريكية محاكية لها) .

أما موقـف السريالية من الشيوعية فهـى حكاية طويلة تستحق دراسـات أخرى أكثر تفصيلا – وقـد نشر بعضها بـالفعل – ولكننا سـوف نحاول هنا إيجاز هـذه العلاقـة مع توضيحها .

فى يناير ١٩٢٧ دخل بريتون واراجـون وايلوار وبيريـه وسرياليـون آخـرون الحزب الشيوعـى الفرنسى .. بالطبـع خطوة كهذه لابد أن يسبقهـا تمهيد .. وقد بدأ التمهيـد منذ ١٩١٧ عنـدمـا قـامـت ثـورة اكتوبـر الإشتراكيـة فى الإتحاد السـوفيتـى وأعجـب بهــا السرياليـون كعمـل ثـورى يسعى إلى خلق مجتمع أفضل .وقد قرأ بريتون كتابات هيجل وكتابات ماركس فـى المادية الجدلية .

وخلال أوائل العشرينات أعجب واراجون بـ جورج بيوش Georges Pioch الذى أطلق على الشيـوعيـة " تنظيـم الحب والسـلام " . وقد كـان بيـوش مفكـرا وعضـوا فى الحزب الشيوعـى الفرنسـى الذى تأسـس عام ١٩٢٠ ، إلا أنه طـرد من الحزب عـام ١٩٢٣ مع مفكرين آخرين لمعارضتهم بعض سياسات الحزب . كما تأثرا بالقائدة الألمانية الشيوعيــة كلارا زيتـكين Clara Zetkin . هذا الاعجاب لم يأخذ بعدا منهجيا منظما إلا عام ١٩٢٥ .. فى هذا العـام كتب بريتـون فى العدد الرابـع من مجلـة " الثورة السرياليـة " يقول : " فى الوضـع الحالى للمجتمع الأوربى ، نحـن مع مبدأ كل عمل ثورى ، ولو كانـت نقطة إنطلاقه من نضال طبقى ، بشرط أن يذهب بعيدا " .(١)

وفى هذا العام أيضا قرأ بريتون كتاب تروتسكى عن لينين فتأثر كثيرا بشخصية الأخير كقائد ثـورى . وكتب فى مقـالة بعنوان " لينين تـروتسكى " ، فى نفـس العدد مـن مجلة "

---

(١) كميل قيصر داغر . مرجع سابق ص٣٧

الثورة السريالية يقول إنه يرفض التضامن مع أى من أصدقائه فى مهاجمة الشيوعية تحت أى مبدأ . ويضيف : " أعتقد أن الشيوعية هى وحدهـا التى قامت – كنظام منسق – بأكبر إنقلاب إجتماعى . إنها كانت الأداة التى حطمت أسوار العمارة القديمة . بغض النظر عما إذا كان العالم الذى أقامته أفضل من العالم الذى ثارت عليه ، فلم يحن الوقت للحكم فى هذا الموضوع . وأنا لا أعتقد أن الثورة الروسية قد إنتهت " .

وقد رأينا فى نفس العام كيف أصدر السرياليون مع جماعة كلارتى Clarte الشيوعية – تأسست عام ١٩١٩ – بيانـا مشتركا ضد الإستعمار الفرنسى للمغرب . وقد إستمر تعاونهما بعد ذلك بتبادل نشر المقالات فى مجلاتهما والتوقيع على بيانات مشتركة .

بـإختصار كـانت موسكو " إغـراءا كبيرا للسرياليين " فى تلك الفترة كما كتب أحد أصدقاء اراجون " دريو لاروشيل Drieu la Rochelle" ويضيف : " نحن حلمنـا بكل الأشيـاء التى تحدث هنـاك " . فى ذلك الـوقت – قبل سيطـرة ستالين – كـان الفنانـون الطليعيون فى الإتحاد السوفيتى محترمين . واعترف لوناشارسكى Lunacharsky مفوض التعليم العام بالمسـاهمة الهامة التى يستطيع الفن أن يقدمها للثـورة . كما كان تروتسكى مقدرا لقيمة الأدب كوسيلة لتنمية البروليتاريا . وفى نفـس الوقت أعطت التجربة الثورية – حتى عام ١٩٢٥ – ثمارا إيجابية تمثلت – مثلا – فى فلاديمير ماياكوفسكى ..

ساعدت على هـذا الإلتقاء بين الشيوعية والسريـالية أفكار السرياليين عـن عالم بدون حدود سواء كانت هذه الحدود بين أمم أو طبقات مختلـفة أو بين الوعى واللاوعى ..

* * *

خطى الاتجاه السياسى للسريالية خطوة أخرى نحو مزيد من التبللور فى بيان " الثورة أولا ودائما " الذى صاغه بريتون ونشر فى نهاية سبتمبر ١٩٢٥ .كان عنوان البيان يتعارض مع شعار جماعة " الفعل الفرنسى " الشوفيني " السياسة أولا"La Politique d'abord".

بـدأ البيان بتـوضيح ضرورة الثـورة ورفض الأفكـار التى وجـدت عليها الحضـارة الاوربية . والإشـارة إلى أهمية الشرق الذى هو " فى كل مكان .. وأنه حالة عقل إعترض أعداء الفلسفة الذين هم أعداء الحرية والتأمل " . ثم يتحدث بمنطـق إشتراكى : " من البشاعة أن يستعبد إنسـان يملـك إنسـانا لا يملك شيئا .. هذا الإستبعـاد – على المستوى الدولى – يستغل مجمل الإنسانية ويشكل ظلما لا تكفى مذبحة فى التكفير عنـه " . كما تضمن البيان إشـادة بمعاهدة لينين فى برست ليتوفسك التى وقعت عام ١٩١٨ وإدانة كل من أيد الحرب فى المغرب ووصفهم بـ " كلاب تدريب لمساعدة الوطن " .

وقّع على هذا البيان سرياليون وأعضاء فى جماعة كلارتى وكاتبان بلجيكيان على صلة وثيقة بالسريالية كانا أعضاء جماعة تسمى " الفلاسفة " ، وبعض الشخصيات المستقلة – منهم داديين سابقين والفوضوى هنرى جونسون .

أعيد طبع البيان فى العدد الخامس من الثورة السريالية . وفى نفس العدد قدم بريتون عرضا لكتاب تروتسكى عن حياة لينين . وفى نفس العدد نشر خطابًا من اندريه ماسون يؤكد إعتقاده فى " ديكتاتورية البروليتاريا كما تصورها ماركس وحققها لينين " .

فى أحد مقالاته التى نشرها فى مجلة كلارتى – خلال عام ١٩٢٦ – بعنوان " بروليتاريا العقل " قال اراجون : " إن أفكار المساواة تحولت عند الرأسمالية الى سلع قابلة للتفاوض " . وفى مقالة أخرى فى نفس المجلة ميَّز بريتون بين الثورة السياسية التى شملت أبنية اقتصادية واجتماعية وبين الثورة السريالية التى تضمنت ثورة فى القيم الاخلاقية والفكرية . وتوقع أن تنجح الثورة السريالية قبل نجاح الثورة الشيوعية ويبدو أنه يقصد فرنسا فى هذا المجال .

فى سبتمبر ١٩٢٦ أصدر بريتون كراسة بعنوان " دفاع شرعى-Legitimate De-fence" عبرّ فيها عن فزع السرياليين عندما يجدون أنفسهم ، وهم حلفاء لجماعة كلارتى ، فى تعارض مع الحزب الشيوعى الفرنسى . وخيبة أملهم عندما لا يدعون للعب دور هام فى النشاط الأدبى للحزب . ورد على اغراق قراء كلارتى ولومانيتيه L'Humanite - جريدة الحزب الشيوعى الفرنسى حتى الان – فى مصطلحات مادية قائلا : " المصلحة المادية هى التى تدفع كل إنسان ليخاطر بحياته على البطاقة الحمراء " (بطاقة عضوية الحزب الشيوعى) . كما أوضح إمكانية التوفيق بين الشيوعيين والفوضويين .

ودخل رواد السريالية الحزب الشيوعى الفرنسى فى يناير ١٩٢٧ .. أى فى الوقت الذى كان فيه الحزب يجتاز مراجعة نظرية صارمة بعد إتهام تروتسكى والخلاف الذى تلاه ، وفى الوقت الذى فرض فيه الحزب أنضباطا حزبيا صارما . لذا لم تكن هناك فرصة لمناقشة أيديولوجية مع الوافدين السرياليين الذين انضموا للحزب بشكل غير عادى .. أى كشخصية مستقلة لها أفكار متميزة .

فى البداية حققت معهم لجنة حزبية ثم وزعتهم على خلايا عمالية .. ايلوار ذهب الى خلية عمال ترام . وبريتون وبعض أصدقائه إنتموا الى خلية فى حى جوبلان Gobelins واعتاد أن يلبس غطاء رأس " كاب " عامل عندما يجلس على مقهى " سيرانو " . ثم طولب بتثقيف جماعة من عمال البترول مع كتابة تقرير عن البناء الإجتماعى والإقتصادى فى

ايطاليا أيام موسولينى فرفض ، وتـوقف عن حضور إجتماعات الخلية .. أى سرعان مادب الخلاف : مثـلا لم يستطيعوا الأذعـان لموافقـة الحزب على طـرد تروتسكـى مـن الحزب الشيوعى الروسى عام ١٩٢٧ . و تروتسكى بالذات الذى بدا لبريتون عبقرية ثورية . وقد ذكر بريتـون أن أحد المسئولين فى الحزب – ميشيل مـارتىMarty ـ صاح فى واحـد من السرياليين " لو أنـك ماركسيا لن تحتاج لتكون سريـاليا " . وهذا بالفعل يلخـص موقف قيادة الحزب .. أنهم يـريدون مـاركسيين فقط ولاغير .. كما أنه يعنـى فى نفس الـوقت أن السريالية إتجاه متكامل لـه رؤيته السياسية بالإضافة الى الرؤى الفنيـة والأدبية مما دفع الشيوعيين الى هـذا الموقف . حتـى ان قائدا شيـوعيا آخـرا – هنرى بـاربيس – اعتبر أى مساهمة فكرية من السريالية فى الحزب مستحيلة .

ومع ذلك عندما أرسل " المكتب الدولى للأدب الثورى " فى موسكو برقيه الى السرياليين يطلب فيها الإجابـة على هذا السؤال : " ماذا سيكون موقفكم لـو أعلنت الإمبريالية الحرب على السوفييـت ؟ " نشر السرياليون نـص السؤال فى إفتتـاحية العدد الأول مـن مجلتهم الجديدة " السريالية فى خدمة الثورة " يوليو ١٩٣٠– وتحته إجابتهم :

" الـرفاق . لـو أعلنت الإمبريـالية الحرب على الســوفييت ، موقفنـا سيكون ، طبقـا لتوجهات الـدولية الثالثة ، موقـف أعضاء الحزب الشيوعى الفـرنسى " .. و .. " نحن على استعداد لنلبى طلبكم فى أداء مهمـة دقيقة بقدر ما نحن مفكرين .. وتقديـم إقترحاتنا لكم سوف يعتمد على دورنا وظروفنا " .

تدل هذه الاجابة على أنه رغم الخلاف بين السريالية والشيوعية الروسية – الفرنسية – والذى سيتصـاعد الى القطيعـة فيما بعد – فإن السريـاليين لا يخلطون بين الإمبريـالية والشيوعية . ويؤكدون موقفهم المبدئى تجاه الإمبريالية ..وفى نفس الوقت تدل إجابتهم على الحذر وبخاصة من سلوك الحزب الشيوعى الفرنسى .

المشكلة فى علاقـة السريالية بالشيوعيـة أن السرياليين فكروا فى عمل سيـاسى كدرع يرتـدونه فى حروبهم ضـد خصومهم مـن الأدباء والفنـانين . لكنهم وجدوا ان هـذا العمل السيـاسى ورطهـم فى مـواجهة ثـانيـة مع الماركسيين الارثـوذكـس فى الحزب الشيوعـى الفرنسى. وقد كتب مارسيل فوريه Marcel Fourrier فى أحد أعداد كلارتى" من السـخف الواضح فى الوقت الحالى أن تطلب من السرياليين ان يتخلوا عن السريالية. هل هم طلبوا من الشيوعيين أن يتخلوا عن الشيوعية؟" ..ورغم استسخـاف فوريه لهذا الطلب إلا أنه بالفعل ما طالب به آخرون.. وقد صـاغ الســؤال بطريقة أخرى انـدريه تيريون Andre Thirion

عندما قال : ماذا يمكـن للحزب أن يفعل مع ماكس ارنست أو بريتـون لكسب هؤلاء الذين يكتبون فى رواياتهم وصفا عاطفيا لمعيشة محزنـة لعمال أو أمهات بائسات غير متزوجات فى الطواحين سريعة الدوران ؟ " .

أكدت الأحداث صحـة هذا الكلام . ففى نفـس وقت إثارة " مسألـة اراجون " نشرت مجلة " السريـالية فى خدمـة الثورة " موضـوعا كتبـه سلفادور دالى يتخيل فيـه شخصا يمارس العادة السريـة على صورة فتاة عمـرها ١١ عامـا . فاستدعـى السرياليون الـذين إنهمكوا فى نشاطات الحزب - ومنهم اراجون وسادول واينيك والكسندر - الى لجنة تحقيق حزبيـة . سألتهم : لماذا سُمـح بنشر مثل هذا البرونـوجراف (الإثارة الجنسيـة) المنحط فى مجلتكم ؟ عندما سمع بريتون بهذا التحقيـق إستشاط غضبا . وانفجر فى كتيبه المسمى " بؤس الشعرLa Misere de la poesie" فرد عليه اراجون من خلال جريدة " لومانيتيه " مستنكرا كل مـا جاء فى الكتيب ويتهمه بالتنـاقض مع النضال الطبقـى والتضاد للثورة .. وبدا واضحـا إنفصال اراجون عن السريالية.(١)

وعندما نشر " فيرنان الكييه Fernand Alqué - لم يكن سرياليا - مقـالة فى مجلة " السريالية فى خدمـة الثورة " ينتقد فيها الفيلم السوفيتى " طريـق الحياة " طالب الحزب بالتنصل ممـا جاء فيها فرفض بريتـون الذى كان يدرك جيدا أهميـة المحافظة على الجدل الثقافى والسماح بالنقد . وقد علمه استبداد " الدادا " الكثير فى هذا المجال .

إلا أن السرياليين دفعوا ثمن دفاعهم عن مقالـة " الكييه " .. ففى نفس الشـهر - يونيو ١٩٣٣ - طُرد الأعضاء السرياليون من جمعية الكتاب والفنانين الثوريين " الذين دخلوها فى نفس العام . وهكذا ضاق ثوب الشيوعية على عالم السريالية الفسيح .

فى بيان السريالية الثانى - الذى صـدر عام ١٩٢٩ - بعد عامين من الإنضمام للحزب الشيوعـى الفرنسى ، يـراجع بريتون مـوقف السرياليـة من الشيوعيـة و يحذر من " أن تعاملنا الشيوعيـة كحيوانات مثيرة للفضول معدة لتمارس فى صفوفهـا التسكع - وسوف نظهر قادريـن على القيام بكامل واجبنا مـن وجهة النظر الثورية " . ويتحـدث عن تجربة إنضمامه للحزب الشيوعى الفرنسى : " لم أستطـع فيما يعنينى مثلا منذ عامين أن أجتاز كما كان بودى ، حـرا وغير مرئى ، عتبة الحزب الفرنسـى حيث يوجد عـدد من الأفراد غير الجديريـن بالإحترام مـن شرطة وغيرهم ، لهم كـامل الحريـة بأن يرتعـوا كما لو كـانوا فى طاحونة . طوال ثلاثة استجوابات على مـدى ساعات ، كان على أن أدافع عن السريالية ضد

(1) Malcolm Haslam op. cit .

الإتهام الصبيانى بأنها فى جوهرها حركة سياسية معادية للشيوعية ومناهضة للثورة . لا فائدة من القــول أنه لم يكن علىّ أن أتوقــع – من جانب أولئـك الذين كانـوا يحاكموننى – محاكمة عميقــة لأفكارى " ... و " كيـف لا نقلق بصــورة رهيبة مـن إنحطاط المستـوى الأيديولـوجى لحزب خرج منذ وقت غير بعيـد مسلحا بصورة ساطعة بـرأسين من أقوى الرؤوس فى القرن التاسع عشر " .

وفى تأكيد لإستقلال السريــالية يقول بريتون فى نفس البيان : " بـالطبع إن السريالية التـى رأيناهــا تتبنى إجتماعيـا وعن قصـد الصياغـة الماركسية ، لا تنـوى .. بخس النقـد الفرويدى للأفكار حقه . على العكس ، فهى تعتبر هذا النقد الأول والأوحد الثابت حقا " .

إذن لقد تحولـت علاقة السريـالية بالحزب الشيـوعى الفرنســى إلى صراع فى فصولها الأخيرة . وشكل المؤتمر الثانى للأدب الثورى الذى عقـد فى مدينة خاركوف السوفيتية فى نوفمبر ١٩٣٠ خطوة هامة فى هـذا الصراع . فلقد حضر المؤتمر اراجون وسادول . وقبل أن يذهـب اليه اراجون كتب الى بـريتون قائلا أنـه التقى بناس يمينيين وأنه يعمـل على إزالة المفاهيم الخاطئة عنـد المثقفين السوفييت حول السريالية – وبـالفعل أصدر المؤتمر إشادة بالقيمة الثوريــة للسريالية. لكن الحزب الشيوعى الفرنسى نصـب فخا لاراجون وسـادول قبل عودتهما الى بـاريس .. فبعد إنتهاء المؤتمر نظمـت لهما جولة خاصــة ذهبا خلالها إلى اوكرانيـا وبعض المناطـق الاخرى لمشاهـدة إنجازات سيــاسة ستالين فى التصنيـع وقبل ساعات من رحيلهما من موسكو طولبا بالتوقيع على بيان .

فى هذا البيان أقرا بذنبهما فى مباشرة نشاط أدبى بدون إشراف الحزب ، وبالهجوم على باربيس خارج تنظيم الحزب ، وبإنتقاد صحف الحزب فى مجلات السريالية .

وتضمــن البيان ضرورة نبـذ كل تفكير مثــالى ، خصــوصا الفــرويديــة ، وضرورة أن يناضـلا ضد التروتسكية " المضادة للثوريــة " وأن يشجبا بيان السريالية الثانى ويسلما كل انتاجهما الأدبى لإشراف الحزب .. وقع اراجون وسـادول .. وتحول قرار إشادة المؤتمر بالسريالية الى إذلال لها من خلال هذا البيان .

صعق بريتون .. لقد تحول اراجون إلى خائن للسريالية .. وتسليم انتاجهما الى الحزب ليصدِّق عليه يضع السرياليين فى مستوى صحفىّ جـريدة " الاومانيتيه " الشيوعية . ولا يمكن تصـديق أن رقابة الحزب ســوف تسمح بأكثـر من جزء بسيط ممــا تنشره المجلات السرياليــة . ثم إن التحليل النفســى الفرويدى كان أســاسيا للسرياليين مثلما هــى فلسفة ماركـس بالنسبة للشيوعيين.هـذا بالاضافة الى أن الـروس لم يعجبا بفرويد وكــان كتاب

يوريف كانابيخ Yuriv Kannabikh المسمى " تاريخ التحليل النفسى " الذى نشر عام ١٩٢٩ آخر تصريح فى صالح فرويد يظهر فى روسيا .

على أية حال بعد عودة اراجون وسادول الى باريس أصدرا فى ديسمبر كتيبا عنوانه " إلى المثقفين الثوريين Aux " Intellectuels Revolutionaires " أنكرا فيه ما جاء فى بيانهما فى موسكو .. إلا أن ضيق بريتون تزايد بسبب محاولتهما تبرئة نفسيهما .

لم يمض عام على بيان اراجون وسادول حتى حدث تطور آخر فى الصراع بين السريالية والحزب الشيوعى الفرنسى بسبب ما أُشتهر بإسم " مسألة اراجون " .. ففى نوفمبر ١٩٣١ نشر اراجون قصيدة بإسم " جبهة حمراء " تعرض بسببها للمحاكمة وبادر بريتون الى الدفاع عنه ففوجىء بتنصل اراجون من هذا الدفاع على صفحات "الاومانيتيه" . رغم أن نفس الصحيفة نشرت مقالا فى ٩ فبراير ١٩٣٢ تتملق فيه السرياليين وتصف موقفهم من مسألة اراجون بأنه " طاهر وبسيط " .

لقد أخذت " مسألة اراجون " شكل المنافسة على شرف الدفاع عن الشعر .. وكان واضحا أن الشيوعيين مصممون على حرمان السرياليين من هذا الشرف وعلى استغلال نفس الموضوع فى تأسيس حقهم الخاص بمراقبة النصوص السريالية .

فى اغسطس ١٩٣٤ حدثت خطوة أقرب للقطيعة الكاملة بين السريالية والشيوعية : فى المؤتمر الأول للكتاب السوفيتت أذاع اندريه زدانوف بيان الواقعية الإشتراكية الذى يحول قيمة الفن الى مجرد دعاية سياسية .. وفى ديسمبر من نفس العام ناقش بريتون هذه الرؤية – الواقعية الإشتراكية – فى مقالة بعنوان " أخبار الشعر العظيم "

وجاءت القطيعة فى " مؤتمر الكتاب للدفاع عن الثقافة " الذى عقد فى قصر الميتيواليتيه فى باريس فى يونيو ١٩٣٥ . نظمته لجنة من المتعاطفين مع الثورة الروسية ومنهم باربيس وجيد والدوس هكسلى وهنريش مان وبرتولد بريخت ولوى اراجون وسينكليه لوى .

وطلب بريتون أن يتحدث أمام المؤتمر إلا أن طلبه رُفض . وطالب رينيه كريفيل اللجنة بالسماح لبريتون بالكلام فرفضت أيضا .. وعندما عاد كريفيل إلى بيته فتح موقد الغاز فى المطبخ بدون إشعال ورقد بجواره .. فى الصباح وجدوه جثة هامدة . ويرى مالكولم ها سلام مؤلف كتاب " العالم الحقيقى للسرياليين " : أنه بإنتحار كريفيل انتهت الفترة البطولية للسريالية التى بدأت أيضا بإنتحار فاشى .

واصل المؤتمر أعماله .. قرأ اراجون نص خطاب كريفيل . وأعترف اخرون مثل فورستر Forster بعقم ما يفعله الكتاب . وأمام إنتحار كريفيل تنازلت اللجنة المنظمة

للمؤتمر وسمحت لبول ايلوار بقراءة خطاب بريتون الذى تضمن تحذيرا من أخطار المعاهدة الفرنسية – الروسية . وعبر عن خيبة أمله فى الحزب الشيوعى الفرنسى " الذى نسى وبوضوح وظيفته الثورية " و.. "من جانبنا نرفض أن نعكس فى أدبنا وفننا أيديولوجية تغيير المبادئ Volte - face" .

إثر ذلك أصدر بريتون بيانا عنوانه "أيام كان السرياليون محقين "فضح فيه النظام البوليسى لستالين"هذا النظام ،هذا القائد ، لايمكننا إلا التعبير لهما بحزم عن عميق حذرنا ".

توالت بعد ذلك المواقف المعادية :

عندما جرت محاكمة موسكو الأولى عام ١٩٣٦ التى أسفرت عن إعدام نظام ستالين لستة عشر من القيادات الحزبية والقومية ، أصدر بريتون العديد من البيانات والنداءات التى وقعها مع عدد من الأدباء والفنانين والمفكرين ، تندد بهذه المحاكمات التى .." تلوث شرف نظام الحكم إلى الأبد " ، كما قال بريتون فى " الحقيقة عن محاكمات موسكو " – وتطالب بوقف الإعدام . وفيه يقول أيضا : " إن الفرد – مشيرا الى ستالين – الذى وصل الى تلك النقطة هو الجاحد الأكبر والعدو الرئيسى للثورة البروليتارية . علينا مقاتلته بكل قوانا ، وأن نرى فيه المزور الرئيسى فى أيامنا ، والأكثر إجراما بين المجرمين " . (١)

وعندما جرت محاكمة موسكو الثانية شكك بريتون فى إعترافات المتهمين" المزعومة ".. وأكد أن المناخ الذى انتزعت فيه " مناخ قاتل للفكرة الإشتراكية بالذات ، ولكل العمل الثورى فى العالم " . ويدافع فى " تصريح بصدد محاكمات موسكو الثانية " بشدة عن تروتسكى ودوره الهام فى الثورة البلشفية ، ويذكّر ستالين نفسه بإشاداته السابقة بتروتسكى قبل أن ينقلب ستالين عليه .

تركت هذه المحاكمات آثارا عميقة فى نفس بريتون حيث تؤكد زوجته الثانية جاكلين لامبا. : " كان سير محاكمات موسكو يدفع أندريه الى الغوص فى حالة هول ،فى حالة أنهيار خاصة لم يتماثل منها بسهولة وقد إصطبغت بذلك أفكاره ونشاطاته لتلك الفترة " .(٢)

وعندما علم بريتون أثناء وجوده فى المكسيك بأن ايلوار ساهم بقصائده فى مجلة " كومين " التى رعاها الحزب الشيوعى الفرنسى أنبه على ذلك فور عودته الى باريس .. وكان هذا التأنيب سببا مباشرا فى كسر ايلوار لعلاقته بالسريالية وإلتحامه بالحزب .

فى مقابل القطيعة مع الشيوعية الستالينية بدأت العلاقة المباشرة مع التروتسكية ..

---

(١) كميل قيصر داغر . مرجع سابق ص٥٠ . (٢) المرجع السابق ص٥٤ .



اندريه بريتون ، ريبجو ريفيرا ، ليون تروتسكى وجاكلين بريتون فى المكسيك عام ١٩٣٨.

تحدثنا من قبل عـن إعجاب بريتون بتروتسكى .. وكتاباته عنـه فى المجلات السريالية وبعد نفى تروتسكـى من روسيا عام ١٩٢٩ ظل بريتـون يدافع عنه حتى إغتيـاله . و فى فبراير ١٩٣٨ تحقق لقاءهما فى المكسيك – منفى تروتسكى – والذى نتج عنه صدور بيان " نحو فن ثورى مستقل " .

فى مقالة " زيـارة لليون تروتسكى " كتبها بريتـون ونشرت فى نوفمبر ١٩٣٨ يصف تروتسكـى بأنه " الذى وضـع عبقريته وكـل قواه الحية فى خـدمة أعظم قضية أعـرفها .. والمنظِّر الخالد للثورة الدائمة " . وفى نفس المقالة يدافع بريتون عن حرية تروتسكى : " أن يكون تروتسكى حـرا ، أن يكون قادرا على الكلام فى باريس اليوم ، فتلـك رقعة من الثورة منتصبة من جديد " .

فى خلال الأشهـر الثلاثـة التى قضياهـا معا إقتربا مـن بعضهما أكثر وزادت معـرفة الواحد بالأخر " وتعبر جاكلين لامبا – زوجة بريتون الثانية – عن إنطباعات بريتون حول تروتسكى قائلة : " إن ما كان يدهشه (أى بريتـون) أكثر ما يدهشه ، وما كان يرجع اليه غالبـا ، إنما يرتبط بـالجانب الإنسانى الـذى لاحظه منذ البـدء : بداهته (أى تـروتسكى)

الفائقة والمباشرة إزاء الأشياء الصغيرة التى كانت مجالا فى كل مرة لشرح نفاذ . و " كان – بريتون – يبدى إعجابه بطاقه تروتسكى غير العادية ، ليس فقط على العمل ، بل على كل ما يباشره " . (١)

إذن كانت هناك نقاط إلتقاء شخصية بينهما توضحها جاكلين أيضا : " الشمولية ، حب الحياة والناس والطبيعة من أجل عالم أفضل ، الصرامة ، القسوة على الذات وعلى الآخرين ، البداهة والصفاء ، التنظيم ، الدقة ، كثافة النفس ، إعادة النظر بإستمرار بأفكار مقرة من قبل ، القدرة العظيمة على الجذب والفتتان ، فتوة الروح والفكر "(٢)

اما عن نقاط الإلتقاء الفكرية فكان من أبرزها : ضرورة تدمير قيم الثقافة المتخلفة وخلق قيم ثقافية جديدة ، والحفاظ على حرية الإبداع بعيدا عن ضغوط الدعاية السياسية . كما يتضح ذلك فى موقفهما المشترك من " الواقعية الإشتراكية " التى أطلقها زادانوف .

جمع بيان " نحو فن ثورى مستقل " الذى كتباه مجمل الأفكار والآراء المشتركة بينهما ، حيث يبدأ بـ " نحن نستطيع القول دون مبالغة أن الحضارة لم تُهدد بخطورة مثلما هى مهددة اليوم " . وينتهى بالتأكيد على : حرية الإبداع " .

عبّر هذا البيان عن تأكيدهما على أهمية العنصر الفردى والصفات الذاتية فى الإكتشافات العلمية والفنية وضرورة إحترام القوانين النوعية الخاصة التى يلتزم بها الخلق الثقافى .

" يهم على وجه الخصوص ، فيما يتعلق بالإبداع الفنى ، أن يتحرر الخيال من كل إكراه، ألا يخضع إطلاقا ، وبأى ذريعة من الذرائع ، لقيد يكبل به " . . " إذا كان على الثورة أن تُرسى ، من أجل تنمية قوى الإنتاج المادية ، نظاما إشتراكيا قائما على التخطيط المركزى، فإن عليها فيما يتعلق بالخلق الثقافى ، أن ترسى منذ البدء وتضمن نظاما فوضويا من الحرية الفردية . لا أدنى سلطة . لا أدنى إكراه . لا أدنى أثر للقيادة " . وقد صاغ تروتسكى هذا المقطع بالذات مما زاد تعلق بريتون به.

سبق لبريتون أن عبر عن نفس الفكرة فى كتابة الأوعية المتصلة – ١٩٣٢ – حين كتب : " إن كل خطأ فى تفسير الإنسان يؤدى الى خطأ فى تفسير الكون " . كما سبق أن عبر تروتسكى أيضا عن نفس الفكرة عام ١٩٢٤ فى كتابه "الأدب والثورة " : "ليس بوسعنا أن نتعامل مع الفن كما نفعل مع السياسة . ليس لأن الخلق الفنى إحتفال دينى وعلم روحانى كما قال أحدهم ساخرا ، بل لأن له قواعده ومناهجه ، وقوانين تطوره الخاصة به ، وخصوصا لأن ثمة دور مرموق يعود فى الخلق الفنى الى عمليات الشعور الباطن " .

(١) كميل قيصر داغر . مرجع سابق ص٦١ .   (٢) المرجع السابق ص٦٢ .

ومع ذلك أكد البيان المشترك أن " الفن الحقيقي لا يمكن إلا أن يكون ثوريا ، أى أن يتطلع الى نقض كامل وجذرى للمجتمع وتحرير الخلق الثقاف من السلاسل " و .. " ان الثورة الإجتماعية وحدها هى التى يمكنها شق الطريق أمام ثقافة جديدة " .(١)

لذا ينادى البيان بتجمع كل دعاة الفن الثورى المستقل للنضال ضد الإضطهادات الرجعية وخلق " الإتحاد الأممى للفن الثورى المستقل" "F. I. A.R.I" تحت شعار " إستقلال الفن من أجل الثورة . الثورة من أجل التحرر النهائى للفن " .

بالفعل بعدما عاد بريتون الى باريس أسس هذا الإتحاد الذى أصدر نشرة بإسم كلى Cle صدر عددها الأول فى يناير ١٩٣٩ . وتوقفت بعد العدد الثانى فى فبراير ..

كما تضمن البيان موقفهما المشترك من النظام الستالينى فى الإتحاد السوفيتى : إذا كنا نرفض أى تضامن مع الطائفة الحاكمة اليوم فى الإتحاد السوفيتى فلأنها بالضبط لا تمثل فى نظرنا الشيوعية ، بل هى عدوتها الأكثر غدرا وخطرا " ... " إن الثورة الشيوعية لا تخاف الفن " .

الغريب فعلا هو أن لا يوقع تروتسكى البيان مع بريتون . بل يوقعه – بدلا منه – دييجو ريفيرا – الرسام المكسيكى الذى كان يستضيفه . ولم اجد تفسيرا مقنعا لهذا التصرف – بل الأكثر غرابة أن يرسل تروتسكى خطابا إلى بريتون فى ٢٢ ديسمبر ١٩٣٨ يقول فيه : " أحيّ من كل قلبى مبادرتك ودييجو ريفيرا لخلق الـ اف . اى . ايه . ار . اى F.I.A.R.I اتحاد الفنانين الثوريين حقا والمستقلين حقا " . رغم أن هذه المبادرة ظهرت فى بيانهما المشترك أى أنها مبادرتهما .

إذن هل فشل بريتون ، رغم جهده العظيم ، فى التوفيق بين السريالية والماركسية؟ كما يقرر عصام محفوظ (جريدة النهار اللبنانية عدد ٥/٤/١٩٧٤) وهل قام بريتون فعلا بمحاولة " توفيق " ؟ .. الواقع كما يتضح من العرض السابق لعلاقة السريالية بالشيوعية أنها مرت بثلاث مراحل : الأولى قبل الإنضمام للحزب الشيوعى الفرنسى. والثانية بعد الإنضمام إليه فى عام ١٩٢٧ وحتى عام ١٩٣٢ . والثالثة بعد عام ١٩٣٢ .. لقد دخل السرياليون الحزب الشيوعى مثلما خرجوا .. أى أن قناعاتهم وأفكارهم الأساسية ظلت كما هى بل ازدادت ثراء بحكم التجارب .. وفى المرحلة الثانية ١٩٢٧ ـ ١٩٣٢ حدثت إختيارات أساسية بينهم أدت إلى إفتراق اراجون وسادول ومن بعد ايلوار عن السريالية لصالح الشيوعية.

---

(١) المرجع السابق ص٦٨

أى أن هناك أفكارا مشتركة لـدى بريتون وماركس أو أن بريتـون رأى فى الماركسية ما يتفق مع أفكاره ومـا ينمى ويطور هذه الأفكار كما فعلت إتجاهات أخرى بـأخذ ما أعجبها من أراء مـاركس وبلـورتها لحسابها وإدعـت الإنتماء للماركسية .. وقـد كانـت هذه هـى مشكلة الماركسية التى أصبحت عباءة تتسـع للجميع من الماركسية الصينية إلى الماركسية الألبانية مرورا بالإتحاد السوفيتى وكوبا ، وكذا مـاركسية الأخوة اليوغسلاف الذين كانوا مسيرين ذاتيا قبـل أن تنهار الماركسية ـ بسبـب كل هؤلاء ـ على رؤوس الجميـع . لتنتهى حقبة تـاريخية ، لكن ما حملتـه من أفكار الفلاسفـة العظام : هيجل وماركـس لا يمكن أن يمحوها الإنهيار . وبينما ننظر حولنا الآن ، فـلا نكاد نسمع من أسماء الاحزاب الشيوعية، حتى الأحزاب الموجـودة فيما كانت تسمى بأوربـا الغربية ، إلا أن صوت السريـالية مازال مسموعا ، وفى كل مكان .. لأن الفن أبقى من السياسة .

إن بريتون لم يدع الإنتماء للماركسية .. ولا حتى للتروتسكية – بعد أن شاع المصطلح رغم الاتفـاق بين بريتـون وتروتسكـى . لأن السرياليـة كونـت لنفسها عنـاصر متكاملـة ومتميزة فى كل شئون الحياة . وهذا هو مـا دفع اراجون وايلوار الى الإفتراق عن السريالية بل والهجوم عليها .. لأنهما لـم يستطيعا أن يكونا سرياليين وشيوعيين فى نفس الوقت .

من الإتجاهات أو الفلسفات المنتمية إلى اليسار لم يأخذ من الماركسية ..؟ إن هذا يعيدنا لمناقشـة الأصول : حيث لـم تكتشـف الماركسية العـالم .. بل أعادت النظـر إليه .. كما أنها ليست أول ولا آخر فلسفة تطالب بتغييره .. والسريالية عنـدما تطالب بنفس الشىء .. فلا يعنى ذلك أنها ماركسية .

* * *

وقفت السريالية أيضا موقفا معاديا للفاشية والنازية : فلقد صدم ايلوار لأن انجاريتى Ungaretti - شاعـر ايطالى كان صـديقا لابللونير – أهدى قصيـدة الى موسولينـى . وبعد فشـل محاولة إغتيـال " الـدوتشى " نـاح ايلـوار : " لكن اللـه – الـ – خنزيـر يحرس موسولينى الـ – بقرة " .

وعندما طالب هنرى بيرو Henri Beroud - سياسى فرنسى محافظ – بإقامة حكومة فاشية فى فرنسا شُتم على أعمدة " الثورة السريالية " .

وفى بيان بـريتون – تـروتسكى " نحـو فن ثـورى مستقل " تـأكيد أخـر على نظرة السريالية للفاشيـة : " إن الفاشية الهتلرية ، بعد أن صفت فى ألمانيا كـل الفنانين الذين عبر حب الحرية عن نفسه لـديهم الى هذه الدرجة أو تلك ، حتى ولو كانـت تلك الحرية شكلية ،

ألزمت أولئك الذين كان مايزال بوسعهم أن يوافقوا على الإمساك بقلم أو بريشة بأن يجعلوا أنفسهم خدم النظام ويحتفلوا به حسب الأوامر ، ضمن الحدود الخارجية لأسوأ إصطلاح " .

وفى اخر بيان أصدرته الجماعة السريالية قبيل الحرب العالمية الثانية – سبتمبر ١٩٣٩. بعنوان " لاحربكم ولا سلامكم " هاجمت كلا من الفاشيين والشيوعيين .

إن هذا الموقف من السريالية يتسق مع مواقفها السابقة .. فرفض الفاشية والنازية ينسجم مع رفض الشوفينية كما يتسق مع رفض الإستعمار ورفض الديكتاتورية حتى لو كانت " ديكتاتورية حزب شيوعى " .

إلا أن هناك سؤالا يظل عالقا : طالما أن السرياليين يرفضون الفاشية والنازية .. فلماذا إذن عندما قامت الحرب العالمية الثانية وضربت مدافعها فرنسا – هرب قادة السريالية من فرنسا .. ولم ينخرطوا فى المقاومة الشعبية مثلما فعل سرياليون – سابقون كاراجون وايلوار ؟؟

على أى حال يحمل بريتون فى كتابه – موقف السريالية السياسى – الرؤية السريالية لهذه المواقف بقوله : " إن حيوية أى نظام ما مرهونه بعدم إعتبار نفسه معصوما ونهائيا . وبقدر ما يقيم وزنا كبيرا لما تقدمه الأحداث من أشياء متناقضة ، إما لتجاوز هذا التناقض أو لأعادة بناء النفس بصورة أقل اهتزازا إنطلاقا من هذا التناقض بالذات إذا لم يكن ممكنا تجاوزه " .(١)

يظل بريتون مخلصا لمواقفه السياسية حتى النهاية : فى ١٩ نوفمبر ١٩٥٧ ينشر مقالا عن ثورة اكتوبر الروسية يقول فيه : " علينا فى أسوأ ساعات الخيبة والخزى والمرارة – كما فى عصر محاكمات موسكو أو سحق إنتفاضة بودابست – أن نتمكن من إستعادة القوة والأمل فيما تحتفظ به أيام اكتوبر من مكهِرب : وعى الجماهير المضطهدة لسلطتها وللإمكانية الواردة لديها بممارسة تلك السلطة فعليا " .

و .. " تلك النظرة ذاتها ، نظرة ليون تروتسكى التى أراها من جديد مثبتة علىّ أثناء لقاءاتنا اليومية منذ عشرين عاما فى المكسيك ، كافية وحدها لتلزمنى من ذلك الوقت بأن أحتفظ بكل إخلاصى لقضية هى الأكثر قداسة بين القضايا جميعا : تحرير الإنسان " و.." ليكن ما يعنينا هذا المساء رؤية تحتضن عبرها ثورة اكتوبر ذات الحمية الحديدية التى تحتضنها الثورة الاسبانية والثورة المجرية ونضال الشعب الجزائرى من أجل تحرره " .

---

(١) المرجع السابق ص٤٧

[٣]

أيها الخيال العزيز، أحب فيك بشكل خاص أنك لاتسامح . كلمة الحرية وحدها هى كل مالايزال يثيرنى. إنها تجيب بالتأكيد على الطموح الشرعى الوحيد عندى.

البيان الأول للسريالية

هكذا يبدأ البيـان السريالى الأول - ١٩٢٤ - بالحديث عـن ضرورة الخيال والحرية .. حتى مجابهة الجنون .. عـديده هى مدارس واتجاهات الأدب والفن على مـرّ العصور التى أكدت ضرورة الخيـال والحرية فى الابداع .. ولكن .. أى خيـال ؟ وأية حرية ؟ هنـا لابد وأن يعترضنا الخيـال السريالى والحريـة السرياليـة .. وهنا أيضـا تكمن ميـزة السرياليـة التى استطاعت ان تبحث وتطور وتؤكد خيالا وحرية إرتبطا بإسمها ..

" السريالية : " تلقـائية "Automatisme" نفسية خالصة نعبّـر بواسطتها - سواء شفاهة أو كتابة أو بأى طريقـة أخرى - عن الوظيفة الحقيقية للتفكير . تفكير يملى فى غياب كل تحكم يمارسه العقل ، وخارج أى سيطرة مسبقة لجماليات أو اخلاقيات " .

" بنيت السريالية على الإعتقاد فى الحقيقة العليا لخلق أشكال التداعى المهملة حتى الآن، فى القدرة الكليـة للحلم،بـاللعبة المجردة للفكـر .تقود - السريـالية - الى تـدمير نهائى لكل الآليات (او التلقائيات) النفسية الاخرى وأن تحل محلها فى حل المشاكل الأساسية للحياة".

هكذا ينتهى البيان السريـالى الأول الى توضيح المعنى .. أو الرؤية الخاصـة بالسريالية والتى تبدو فى إبداع السرياليين سواء المكتوب أو المرئى .

إذن لقد اعتمـدت السريالية فى الإبـداع على الخيال والحلم والتـداعى الحر المتدفـق من اللاوعى .. وكونت هذه العناصر رؤيتها :

الحلم : ليس فقط حلم اليقظة .. ولكنه أيضـا الحلم الحقيقى أثناء النوم " ، والذى تراه السريالية : " متواصلا ويحمل أثار تنظيم . الذاكرة وحدها تدعى لنفسها حق تقطيعه ، حق عدم الالتفات الى الحالات الإنتقالية وتقديم سلسلة أحلام بدلا من الحلم " . (البيان الأول).

" أعتقد فى انحلال مستقبلى لهاتين الحالتين اللتين تكونان فى الظاهر متناقضتين . وهما الحلم والواقع ، الى نوع من الواقع المطلق، يكون سرياليا لو استطاع أحد أن يناديه كذلك " .

إذن... لماذا لا نعطى الحلم اهتماما كافيا فى حياتنا ؟ولماذا لا نمنح الحلم قيمة اليقين به.. تلك القيمة التى نرفض منحهـا أحيانا للواقع ؟. ولماذا لا نتوقـع من إشارة الحلم أكثـر مما ننتظر من درجة الوعى؟ ثم..الا يمكن الاستفادة من الحلم فى حل مسـائل الحياة الأسـاسية ؟؟

كل هذه اسئلة طرحها بريتون فى البيـان الأول للسريالية .. بل إن الفكر – اليقظة ليس مفصولا عن " إيحاءات تأتيه من ذلك الليـل العميق " أى لحظات اللاوعى ..أو لحظات الحلم .. حتى أن توازن هـذا الفكر توازن نسبى .. إنه يكتفى فقـط بالنتيجة : " هذه المرأة تبهره " . ولكن أى انبهار هذا ؟ ومن أين اتى ؟ وكيف ؟ .

كلها اسئلة إجاباتها فيما وراء الفكر الواعى .. فى لحظات اللاوعى .. أو لحظات الحلم .. وهكذا .. إن الإنسان فى حالـة الحلم لا يفكر فى الواقعية .. أى أنه لا يفكـر فى مدى واقعية أو إمكانية أحداث الحلم .. أنه يستسلم لها فقط .. " تلـك المتسربة من اللاوعى والعقل الباطن والرغبات المتحققة والمحبطة .. وبهذا فهو يبدو أكثر حقيقة من الواقع .. أو على الاقل – اقل زيفا .. إننـا نتعرى تماما فى تلـك اللحظات – نبتعد عـن الضغوط والمجامـلات والمناورات ولعبة الـذكاء المكشـوفة أو المستترة .. بـل فى هذه اللحظـات يفرض علينـا الابداع .. فمـن يمسكها ؟ من يستفيد بها ؟؟

" حدث ذات مساء قبل النوم – يحكى بريتون – أن التقطت جملة ملفوظة بوضوح... جملة غريبـة لا تحمل أثر الأحداث التى كنـت ممتزجا بها فى تلك اللحظـة ... جملة بدت لى ملحّة .. كنـت أعد نفسى لتجاوزهـا إلا أن طابعها العضوى جـذب إنتباهى .. كانـت شيئا شبيها بـ (ثمة رجل شطرته النافـذة إلى شطرين) . مصحوبة بالتمثل البصرى الضعيف لرجـل تقطعه من النصف الاعلى نـافذة عامـودية إزاء محور جسمه .. وفهمت أننـى أمام صورة من نمـوذج نادر ، وسرعان ما راودتنـى فكرة إدخالها – الصورة – فى مـادة البناء الشعرى لدى .. وسرعان أيضا ما أفسحت المجال أمام تلاحق يكاد يكون متقطعا لجمل لم تكن أقل مفاجأة ، بـل تركتنى تحت تأثير إنطباع بأن تحكمى بذاتـى حتى ذلك الحين كان وهميا ولم أعـد افكر بـوضـع حـد للصراع اللأنهائى الـذى يحدث داخلى " . (البيان الأول للسريالية) .

هكذا يشرح بريتون قصة إستفادته من لحظات حلم – لاوعى – فى كتابة شعرية ..

ثم يواصل العمل مع فيليب سوبـو عام ١٩١٩ .. فى هدوء .. يحاول الواحد الدخول فى حالة اللاوعى وينطلق .. ويسجل الاخر ما ينطق به خلال هذه الحالة .. وفى النهاية تجمعت نصوص نشرت فى كتاب " الحقول المغناطيسية " ..

لقد استفاد بريتـون فى هذا الكتاب من طرق فرويد فى تقصـى أسباب الأمراض ، وكان يجربها بين الحين والآخر مـع المرضى أثناء الحرب العالميـة الأولى . ويوضح بريتـون هذه التجربـة قائلا : " لقـد قررت أن استخلـص من نفسـى ما يحاول المرء استخـلاصه مـن

المرضى ، وأعنى بذلك المونولوج الذى يلقيه المرء بسرعة ودون تمهل بحيث لا تكون للحاسة النقدية عند الذات الفاعلة أى سيطرة على هذا المونولوج . إذ تضرب الذات الفاعلة عرض الحائط بأى تحفظ أو تكتم ، وتطلق العنان لنفسها فى التعبير بصوت عال عما يجيش بصدرها " .

ويسترسل بريتون فى البيان السريالى الأول فى شرح تجربة " الحقول المغناطيسية " التطبيقية فى الكتابة الآلية :

" بدا لى ومايزال – تشهد على ذلك الطريقة – التى بلغتنى بها جملة الرجل المقطوع – أن سرعة الفكر ليست أكبر من سرعة الكلام ، وأنها لا تتحدى بالضرورة اللغة ولا حتى الريشة التى تجرى .

ضمن هذه الحالة ، شرعت مع فيليب سوبو الذى أخبرته باستنتاجاتى الأولى نسود الصفحات غير مبالين بما يمكن ان يتأتى عن ذلك من الناحية الأدبية . تكفلت سهولة الإنجاز بالباقى . كان بوسعنا فى نهاية النهار ان يقرأ الواحد للاخر حوالى خمسين صفحة كتبناها بهذه الطريقة ونقارن بين النتائج . كانت كتابات سوبو وكتاباتى تنمان إجمالا عن تماثل واضح : نفس عيب البناء . نفس نقاط الضعف . لكن هناك أيضا اختيار جيد لصور متميزة لم نكن نستطيع إعداد اى منها عن تصميم مسبق . هناك أصالة خاصة جدا وبعض الجمل الهزلية الحادة .. بدت لى الفروق التى بين نصينا ناتجة أساسا عن مزاج كل منا ، لأن مزاج سوبو أقل جمودا من مزاجى . ولقد أخطأ فى توزيع بعض الكلمات على شكل عناوين فى أعلى بعض الصفحات بروح ماكرة بلا شك – إذا سمح لى بهذا النقد الخفيف . وأنا أعترف بإنصاف أنه عارض دائما وبشدة اى تعديل أو تصحيح مهما يكن صغيرا فى سياق أى مقطع من النوع الذى كان يبدو لى غير مناسب . وكان محقا تماما فى ذلك " .

وينتهى بريتون الى تقرير أنه من الصعب تثمين القيمة الحقيقية لهذه النصوص .. بل من المستحيل تثمينها من القراءة الأولى .. لأنها عناصر غريبة على من يكتبون بقدر ما هى غريبة على اى إنسان أخر ولابد أن يشعر أمامها بالحذر . من الناحية الشعرية – يصف بريتون – تتمتع بدرجة عالية من اللامعقولية المباشرة . التى تكمن ميزتها فى كونها تعلن عددا من الخصائص والوقائع التى ليست اقل موضوعية من غيرها

ويستدل هربرت ريد من هذه التجربة على أن السريالية كانت فى المقام الأول قضية إبداع شعرى ، أما الرسم والنحت فلم يكونا سوى تعبير تشكيلى عن تلك الروح الشعرية .

بعد ثمانية وأربعين عـاما من هذه التجربة ، وبعـد قطيعة نهائية مع السرياليـة يرجع اراجون واصفـا هذه التجـربة : " أصبحت " الحقـول المغناطيسية " عمـل مؤلـف واحد برأسين ، والنظـرة المزدوجة وحدها سمحـت لفيليب سوبو وانـدريه بريتون بـالتقدم على الطريقة التى لم يسبقهما إليها أحد ، فى تلك الظلمات التـى كانا يتكلمان فيها بصوت عال . إن علينا أن ننظر اليـه اليوم على أنه ، فى فجر هـذا القرن ، اللحظة التى ينعطـف فيها كل تاريخ الكتابة " . (١)

وقد عاود بريتون تكرار تجربة " الحقـول المغناطيسية " مع بول ايلوار عام ١٩٣٠ فقاما معا بكتابة " الحمل بلادنس " وقام الكـاتب اللبنانى المبدع عصام محفوظ بتجربة أخـرى لإستخلاص العـلاقة بين الكتـابة الآليـة السريـالية كما جـاءت فى كتاب " الحمـل بلادنس " والكتابة اللاواعية لمرضى نفسيين فى مستشفى " دير الصليب " فى لبنان . فقد أورد فقرة من كتاب بـريتون – ايلوار وفقرة اخرى من رسالة كتبهـا أحد المرضى .. يقول بريتون وايلوار فى " الحمل بلادنس " :

" مرحبا يا سادتى ، مساء الخير يا سيداتى .. وجماعة الغاز . سيدى الرئيس أنا تحت أمرك ، عندى فانوس فى الدراجة . وضعـــوا القط ، الكلب ، أمى وأبى ، أولادى ، النسر فى عربتهـم الصغيرة . وضعوا هذه النماذج الفقيرة فى المقطورة التـى تدور مفاصلهـا ، تدور وتدور . من جسر لآخـر تسقط الأبر مثل ضربـات السيوف . المقبرة فى طرف القريـة قرب البلدية . هذا لايساعد على أعادة ربط حلقات العائلة فى زمن المجاعة " .

أما مريـض " دير الصليب " فيقول : " لحضرة الحكيم .. حكما الخ .. مـن بعد اليوم أعـرض . لما كان هـذا الديـر والصليب ، الـذى هو ليـس كتابـة عن ورش أشغـال وتعمير وسرقات كذا الخ .. التـابع انجادية وادى شـحرور العليا مستشفى دير مـاريوحنا .. مكان مشاهير اللصوص من قديم الازمنة ، وطوابقه السفلى ملصوقتين العماد فوق الشحتار كذا وأكثرية الموجودين فيه من العدمانين بـالعاهات والمتسولين واللصوص .. ولم يتم ترسيمه وتعميره الان سوى بدسائس اعظم وافظع لصوص عرفهم التاريخ والنازحين اليه من تلك الانحاء الذين دوخوا البلاد بدسائسهم وفظائعهم وسرقاتهم الخ ! لذلك يقتضى وضع قرار الى المراجع التنفيذية بتجربة اعظم غارات جوية بالحرائق ساحقة ومشتركة عليه .

حضرت عزتلو افندم دامت معاليكم .. ابـن عمى المدعو (....) بمناسبة انتخاب رئاسة

---

(١) كميل قيصر داغر – مرجع سابق ص ٢٧

الجمهورية يقتضـى تغيب اللى بيغنى فى الراديـوات ويتداخل فى كل المســائل المهمة وفى كل شاردة وواردة ويسيطر على المرافىء باسطوله .. " (١) .

يصف بريتون طريقة تطبيق الكتابـة الآلية فى مقطع من البيان الأول للسريالية قائلا :

" ليأتك أحدهم بأدوات الكتابة بعدما تقيم فى مكان يتفق ما أمكن وتركيز فكرك على نفسه . وضـع نفسـك على راحتها فى أكثـر الحالات سلبيـة أو إنفتـاحا . واكتـب بسرعـة ودون موضـوع سابق التصميم ، بسرعة تكفـى لتمنعك من الحفظ أو أن تساق إلى إستعادة ما تكتب ، وسوف تأتيـك الجملة الأولى دون عنــاء . لأن فى كل ثانيـة ، والحق يقال ، جملة غريبة عن تفكيرنا الواعى لاتلتمس إلا البروز الى النور " .

بيد أنه لايحق لنـا أن نستخلص من ذلك أن الكتابـة الآلية لامعنى لها ، فكل مـا يوجد يحمل معنى وكـل ما يوجد فى الإنسان يحمل معنـى إنسانيا . وليست الكتابـة الآلية نتاج الصدفة (وهى لفظة مناسبة جدا للتمويه على ما لا نعرفه) بل هى بطبيعتها ثمرة الإنسان وتعبير مباشر عن الواقع الإنسانـى . (٢)

ورب معترض يقول أنه مـن الممكن أحيانا ، بجهـد تقوم به الذاكـرة ، أن يستعيد المرء جميع اللحظـات التى إجتازهـا الوعى وجميـع أطوار الخلق الشعـرى وأن يوضح بـذلك تسلسل الصـور الذى إستطـاع أن يؤدى إلى الخلق الشعـرى النهائى . والأمـر صحيح ، ولكنـه لايلغى كـون ماتحت الـوعى هـو المغذى الـوحيد بـالصور الشعـرية وتجميعهـا العضـوى. أما القول بـالعكس فمعناه الإدعاء بأن صور الفيلم لاتصدر عـن جهاز البث بل عن تسلسل هذه الصور على الشاشة .

وكما أن للكتابة الآليـة مسببا بل لأن لها مسببا ، كـذلك لها معنى . إنها سيل كـلامى يجرى ، تدفعه إنحدارات داخلية أو قوى محركة لاعلم لنا بها والامر وحده يزودها بالمعنى . إن لخيط الماء الجارى معنى لكونه يجرى فقط .

وكذلك أمر هذا الينبوع الحى الذى يتفجر من حقول الكلمات – الصور المتدة ماتحت الوعى ؛ وبما أن الأمر هنا لايدور حول واقعة طبيعية وحسب بل حول واقعة إنسانية ، فأن يكون لها معنى يعنـى أن لها معنى بالنسبة لمصير الإنسـان ، طفيفا كان هــذا المعنى أم

---

(١) عصام محفوظ . السرياليـة وتفاعلاتها العربية ، المؤسسة العـربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٨٧. ص ٢٦ ، ٢٧ .

(٢) ميشيل كـاروخ . اندرية بـروتون والعطيات الأسـاسية للحـركة السرياليـة . ترجمة الياس بـديوى . منشورات وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٣ . ص ١٣٧ .

رئيسيــــا ، واضحا أم خفيا . والأمر الـرئيسى الناتج عـن الكتابة الآلية أن هـذه الحقول الكلاميـة بالتأكيـد لاتظل فى حالـة الركـود التى كانـوا يفترضونها فيها . فقبـل أن ندرك الأهمية التى يمكـن أن تحملها الكلمات يتأكـد هذا الأمـــــر الرئيســى المذهل : إن الكلمات تجرى من النبع . فقبل أن يدركها الوعى تسرع هى لملاقـاته تدفعها حركتها اليه . ذلك أنه فى ظلال ما تحت الوعى الشاسعة توجد منحدرات ذهنية تنحدر عليها الكلمات سيولا رائعة تشع بكل بريق صورها . بذلك تنكشف منظومة واسعة من الجبال والمياه تقع على السفح المظلم من الوعى وتغذى دونما إنقطاع سفوحـه المشرقة . فليست الكتابة الآلية ثمرة إبتداع سخيف وإنما هـى الحالة التطبيقية القصوى لظاهرة عامة على الإطلاق . (١)

" إن نور الشمس اللامحدود يشرق فى الظاهر دون منـافس على العالم ، بيد أن آلافا ، من بين آلاف المارة الذين يستخدمونه لأغراض المرح او العمل ينسخونه فى وضح النهار من نواظـرهم بغير ما انتباه ، منهـم العلماء والعشاق والمناضلـون ورجال الاعمال والحالمون والمهـووسون والمتصـوفون ... ودون أن تغمـض أجفـان الجسد ، تقـوم أخرى داخليـة بإقصـاء أشعـة الشمس ، بينما تمتلىء عين العقل بضياء غير مـادى . إن شموس منتصف الليل تشرق فى وضـح النهار أكثر مما تفعـل شمس النهار ، فوق جسر " الانفـاليد " (٢) وداخل المترو ، وعلى سهـول " البوس " وعلى قفـار مصر وفوق السفـن الماخرة فى عـرض المحيط الهادى وفى كل مكان فى العالم يقطنه إناس تائهون فى تأملاتهم .

" ذلك قانون لامفر منه فى الفكر . فإذا مـاراقب المرء نفسه فى الشـارع لحظة توقفه عن التفكير فإنه يلاحظ أنه ماكان قبل ذلك حاضرا فيمايجرى حوله . كانت العينان مفتوحتين تبصران ولكن الوعـى لـم يكن ينظر ، فإن إتفـق حينا أن ينتبه لمشهد خـارجى ، وقع إذ ذاك بالضبط إنقطاع فى سلسلة تأملاته . والمرء لايستطيع أن يعى هذا الظلام ساعة مايخيم ، لأنك إن وعيته كان وعيك كافيا ليذكّر بوجود العالم الخارجى الراهن وبما أنه حاضر وجدت فى الحال ملمسه المظلم .

وفى حـالة الإظـلام هـذه يسود ضيـاء ليلى ما هـو إلا ضيـاء الصورة . والمصـورون لاينفردون فى إستخدام الحجرة السوداء لتظهير صورهم عن طريق الكاشف فأعمال الفكر تتم هى الأخرى فى حجرة سوداء داخلية تنكشـف فيها الصورة الذهنية لتبرز على شاشة الوعى.

---

(١) المصدر السابق ص ١٤٠.

(٢) « الانفاليد » اسم كوبرى على نهر السين فى باريس .

" وطبيعى ، والحالة هذه أن يتمكن المرء أيا كان ، لوشاء ذلك ، مـن العثور فى ذاته على المصادر الآلية للكلمات والصـور . إنه لاأحد يخلق أفكاره بالمعنـى الحقيقى للكلمة ، وإنما يستطيع أن يشرف إلى حد مـا على خلقها بمقدار ، على أن يستقيها بادىء الأمر مـن مناطق نفسية لاترقى اليها الملاحظة المباشرة حاليا .

" وكما أن الشمس المرئية لاتستطيع إستنبات النباتات وإنضاج الثمار فى الأثير أو على الصخور المتيبسة بل فى التربـة المليئة بالبذور الناشطة والعناصر المغذيـة ، كذلك لاتصنع شمس الـوعى حصاد الفكـر جملة وتفصيلاً بـل ينبغى لها أول الأمـر بلوغ تربـة ماتحت الوعى العميقة بما فيها من بذور وأغذية تنبثق منها هذه الكتلة الحية من الكلمات والصور التى تطلق فى سماء الفكر طائفة لاتحصـى من الزهور والثمار .

" وغالبا ما يتشبثون ، بفعـل تصور سابق غريب ، بإعتبار نتـاج الآلية وكأنه محض نفايات لنشـاط الفكر ، وأى احتقار يحملون لفظة " النفاية " ! لكننا نستطيع على هذا النحو أن نهزأ من الذاكـرة كأن لانعتبرها هى الأخرى سوى بقـايا جامدة لأزمنة غـابرة . بيد أن التجربة الكليـة كافية لتدلل إلى أى مدى تبـدو هذه البقايا ضرورية للحيـاة ، فالإنسان إن يعدم الذاكـرة يصبح إنسانا ميتـا نفسيا ، وبما أنه لايذكـر شيئا فلن تكون لـه سلطة على الحاضر أو المستقبل وسيظـل دوما يرزح تحت وطـأة شكل الأشيـاء الذى لايدركـه مطلقا وفيضـها المتحرك الذى لن يعثر فيه على أية علامة مميزة .

ورب معترض بأن الكتـابة الآليـة لاتقدم فى الغـالب سـوى بقايـا طفيفة بينما تشكـل الذاكـرة لوحة مـرجعية صلبة وواسعـة . إلا أن فى الذاكـرة فجوات كثيرة وشقوقـا ولسنا نتصرف بها على هوانا وبالمقدار الذى نريد .

وما ذلـك على أية حـال بالمهم ، بـل حرى بنا أن نشير الى أن الكتـابة الآليـة تضطلع بوظيفة مختلفـة تماما ، وهى أكيدة وحيوية على مـافيها من غرابة ، وشـأنها شأن الحلم ، وهى بمثابة الصفحة النهارية منه وأداة إلتقاطه الصناعية " . (١)

يؤكـد ميشيل كاروج على أن الكتـابة الآلية من حيـث المنطلق إكتشاف لاإبتـــداع: " بمعنى أنها ليست ثمرة مصطنعة وإعتباطية وليدة مشروع إنسانى بل وقوف على ظاهرة من الطبيعـة ، والطبيعة الإنســانية فى هـذا المجال . إنـه إندفـاع قمم قـارة مجهولـة خارج الظلمات قبل أن تكون أسلوبا كتابيا أو بالأحـرى ، وطبقا لما سنرى ، مجموعة من أساليب الكتابة يمكن أن تتأكد فيها المهارة أو عكسها ، النبوغ الإنسانى او الحمـاقة " .

---

(١) المرجع السابق ص ١٤٢ .

فالكتابة الآلية قديمة جدا وحديثة جدا فى آن معا – وتؤكد كونها اسلوبا سريريا فى البحث العقلى مقاربا لأبحاث التحليل النفسى وأنها كذلك تجدد لمظاهر العرافة والوساطة والمظهران لاينفصمان فى السريالية .

ويمكن إعتبار مايقوله الصوفيون فيما يطلق عليه " حالات الوجد " نوعا من " القول الآلى " – الصادر عن لاوعى القائل .

وقبل الصوفيون بزمان أعتبر افلاطون حالة الوجد هذه – ويطلق عليها الحماسة – سبب إبداع الشعراء المجيدين . والحماسة عند افلاطون نوع من "ألمانيا" . أما " ألمانيا " هذه فى لغته فهى الخروج عن الحياة المألوفة للكشف عن مناطق الوجود المجهولة . وألمانيا فى رأى افلاطون من شأن الشعر والصلاة والرؤيا .

يقول افلاطون :

" لا يدين الشعراء المجيدون بكافة قصائدهم الجميلة للفن بل للحماسة أى لنوع من ألمانيا ، والأمر واحد فيما يخص الشعراء الوجدانيين المجيدين ، فهم شأن كهان " سيبيل " (ابنة السماء وآلهة الارض لدى قدماء اليونان) الذين لا يرقصون إلا اذا خرجوا عن طورهم ، لايجدون أناشيدهم الجميلة فى الحالة الطبيعية بل فى غمرة الوحى والانخطاف ٠٠٠ إن الشاعر كائن خفيف مجنح ومقدس ، وهو عاجز عن التأليف ما لم تدركه الحماسة وتخرجه عن طوره وتفقده العقل " (١)

لقد نادى افلاطون مذ ذاك بالتماثل العميق بين الشعر و " الخروج عن العقل " والانخطاف والقدرة العرافية ؛ وفى ذلك شجب للشعر على أنه صناعة وإلهاء ، وفيه المبادىء الأساسية التى ينطلق منها المفهوم السريالى ، ولكن عليه أن يعريها من كافة أطرها الاسطورية ليحل محلها مفهوما وطرائف علمية .

وقد تعلو شفاهنا اليوم إبتسامة حينما نقرأ تصريحات العديد من الشعراء الذين يدعون منذ الاغريق أن الوحى يأتيهم عن طريق ربات الشعر ، ولكن حقيقة سامية تختفى خلف هذا التشخيص الساذج مفادها أن الشاعر لايبتدع بل يكتشف ، ولا يضع بل يتقبل .

ذلك أن الاعترافات لاتحصى ، تلك التى يقر فيها الكتاب أنهم ماابتدعوا بل أخذوا مؤلفاتهم عن طريق وحى خفى إن هو إلا التسمية القديمة لتجليات ما تحت الوعى . وفى كتاب كاروج عشرات الأمثلة نذكر منها :

---

(١) المرجع السابق ص١٤٥ .

" هوفمان " الذى يصرح : " إنى أنسخ ، كيما أؤلف ، ماأسمعه يُملى على من الخارج " . وكذلك يقول " نيتشه " إذ يكتب : " يصبح شىء ما مرئيا ومسموعا بتأكيد ووضوح لايوصف .. والمرء لايبحث بل يأخذ " . ويقول " ريتيــف دى لابــروتون " : " إنى أؤلف عادة تحت تأثير نشوة آلية " . وعلى النحو نفسه يحــدد " باربى دوريفى " طريقته فى العمل على أنها " ضرب من السرمنة بصفاء ذهنى شديد " .

ولايذهب " ألفــونس دوديه " حتى القبول القــاطع بهذه الدرجة من الآليــة ولكنه يقر بنهج تلقائى يحدد مصــدر كتبه : " إننى أدع للوقــائع أن تتشكل فى خاطرى بمفــردها ، وكتبى توضــع على سجيتهــا فى فكرى دون أن أتدخل فى الأمر مطلقا " . وقد كتب " جيمس لوبا " يقول :

" كانت " جورج ايليوت " تؤكد ، رغم نزعتها الوضعية فى الفلسفة ، أن هنالك " آخر من دونها " فى جميع مــاتعتبره الأفضل من مؤلفاتها يسيطر عليهــا ويحملها على الشعور " بأن شخصيتها ذاتها لاتعــدو أن تكون محض أداه يعمل الفكر مــن خلالها " ويشير " لوبا " كذلك الى أن " لونغفيلو " كان يقر بدوره ان " أنشودة السفينة هيسبيروس " تبلّغ اليه تامة التأليف بمقاطع كاملة .

وحتى الأخوان " غونكور " يصرحان قائلين :

" هنالك قدر محتوم فى الصدفة الأولى التى تملى عليــك الفكرة . ثم تأتيك قوة مجهولة وإرادة عليا ونوع من ضرورة الكتابة تسيطر على العمــل الأدبى وتوجه القلم حتى ليخرج الكتاب أحيانا من بين يديك ولكنه لاينبع فيما يبــدو من ذاتك " . وبوسعنا كذلك أن نقرأ بشأن " ديدرو " العقلانى جدا ماسطره قلم العلامة " لودفيك هاليفى " :

" يقول " دوفين " إن " ديدرو " يجيد دوما عندما يستعجله صاحب المطبعة والزمن. وأن لاشىء يعكر مــن صفاء أفكاره ويبدل من سحــر مقالته عندما يــؤلف بسرعة ودونما تشطيب . وأن مساوئه ناجمة عن تصحيحه " .

ولنزد فنستشهد ب " هنرى غيون " وقد عرضوا عليه ذات يوم موضوع مسرحية فما استطاع أن يستخلــص منه شيئا ، فــإذا هو يشهد فجــأة وبعد إنقضــاء شهرين الظــاهرة التالية:

" كنت فى سريرى فى حوالى الخامسة من الفجر مستيقظا تماما وواعيا .. وصافى الذهن حتى النشوة ، إن لم تتناقض اللفظتان . والكل خبير بــذلك ساعة يخالجك الشعور بقدرتك على إحتواء العــالم بفكرك . وفجــأة حلت مــأساة " ســان موريــس " جاهــزة فى خاطــرى

بشخصياتها وحوادثها وكل فصل منها وكل مشهد بدوره .. أجل لقد كتبت وكأن آخر يملى علىّ . وفي رأى العديدين أنها ربما كانت أفضل من كل ماعداها " .

وقد غرف " غوته " نفسه ، من المنابع نفسها . واليك كيف يروى عن نشوء عدد من قصائده :

" ما كان يخالجنى أى شعور بها ولاتراودنى أية فكرة مسبقة ، بل كانت تهبط على بغتة ومرادها أن تؤلف فى الحال الى حد أشعر معه أننى مدفوع بالغريزة الى كتابتها فى المكان الذى أجد نفسى فيه وكأنى فى حلم . وكثيرا ما وقع لى فى حالة السرمنة هذه ان أمسك أمامى بورقة مائلة وان لا أتبين ذلك إلا عندما أفرغ من الكتابة أو عندما ينقصنى المكان لمتابعتها " .

ويضيف كاروج مثالين آخرين يكتسبان فى السريالية أهمية خاصة لأن " بروتون " قد أشار بنفسه اليهما واستلهمهما مباشرة .

فإليك أولا اقرار " والبول " مؤلف " قصر أوترانت " أولى الروايات السوداء :

" هل تودون أن أقول لكم ما كان مصدر هذه الرواية ؟ لقد استيقظت من حلم ذات صباح من أوائل شهر حزيران «يونيو» الماضى وكل ما استطعت تذكره أننى وجدت نفسى فى قصر قديم . وقد شاهدت على أعلى حاجز للدرج الكبير يدا عملاقة ترتدى لباس الحرب . وفى المساء نفسه جلست وشرعت أكتب دون ان أعلم اطلاقا ماكنت ازمع قوله او روايته " .

ويستشهد " بروتون " كذلك فى صفحة حاسمة من البيان الأول بهذا المقطع البارز ل " كنوت هامسون " (Knut Hamsun) :

" عثرت فجأة وعن طريق الصدفة علىّ جمل رائعة الجمال لم يسبق أن خططت مثلها . فكنت أرددها لنفسى بتؤدة وكلمة فكلمة ، فأجدها رائعة وأن دفقها لايتوقف . ونهضت فأخذت ورقا .. وأمرى كمن تقطع أحد أوردته ، فالكلمة تدفع الأخرى وتحل محلها وتأتلف مع واقعها ، والمشاهد تتراكم والحوادث تتدافع والردود تنبثق فى رأسى فأحس بمتعة هائلة " .

أما الحاحنا على أن آلية الكتابة ظاهرة طبيعية ترجع الى أقدم العصور وأن افلاطون نفسه قد إستلهم بالتأكيد تقليدا مغرقا فى الماضى ، فلا يتأتى منه إطلاقا أن أصالة السريالية قد زالت لهذا السبب . ذلك أن منتقديها أنفسهم يقرون بوجود رباط وثيق لاينفصم بين السريالية والآلية لاسابقة له فى أية مدرسة. شعرية ذلك أن " بروتون " قد

وعى قيمة الآلية ودورها فى عملية الخلق بوضوح لامثيل له الى جانب إستخدام ثابت للآلية بإحكام منظم لم يعرف قبله . فليس قبل السريالية سوى ماقبل تاريخ الآلية . (١)

إن هذه الرؤية بدأت – كما أشرنا الى ذلك – من إهتمام بريتون بعلم النفس وإعجابه بفرويد . ووجد مجالا عمليا فى أدائه الخدمة العسكرية فى مستشفى " نانت " حيث صادق الغريب " جاك فاشى " . وفى مستشفى " سان ديزييه " العسكرى للأمراض العقلية حيث عمل مع د. ليروى زميل د. " شاركو " رائد علاج الهستريا بواسطة التنويم المغناطيسى . وحيث شارك بريتون فى علاج حالات من البارانويا . أثارت إهتمامه بالخط الفاصل – أو الواصل – بين الواقع والخيال .. ثم فى مستشفى " دى لابيتيه " فى باريس حيث عمل مع أكبر طبيب نفسى فى فرنسا فى ذلك الوقت د. جوزيف بابنسكى .

كما إستفاد السرياليون – من بحث أجراه " تيودور فلورنوا Theodore Flaurnoy" مع الوسيطة " كاترين ميللر " والتى تعرف بإسمها المستعار " هلين سميث " .

فقد تابع فلورنوا على مدى خمس سنوات – من ١٨٩٤ الى ١٨٩٩ – جولاتها اللاعقلانية الظاهرة بينما هى فى حالة النشوة أو اللاوعى .. كانت أحيانا أميرة هندية وأحيانا الملكة مارى انطوانيت وأحيانا تتحدث عن زياراتها لكوكب المريخ وتصف ملابس وشعب وحتى لغة أهل الكوكب .. واكتشف فلورنوا أن هناك حقيقة نفسية فى كلامها وتصرفاتها . كما نسب لنشاط اللاوعى تحقيق مواهب الإبداع .. ونشر عام ١٩٠٠ تقريرا بنتائجه فى بحث بعنوان : " من الهند الى كوكب المريخ " . كما عرضت الرسوم التى رسمتها هيلين سميث فى حالة اللاوعى فى جنيف وباريس .

لقد إنكشف عالم مثير للسرياليين .. وشيئا فشيئا تتبلور أمامهم أفكار ورؤى وإبداعات .. ولا يتوقفون عن التجريب والمغامرة .

ووجد بريتون فى بعض ممن التحقوا به ما شجعه على الإستمرار : " كريفيل " مثلا الذى التحق بالسرياليين فى شتاء ١٩٢٢ كانت لديه خبرة فى تحضير الأرواح من سيدة رأت أنه يملك قوة " وسائطية " . ووجد بريتون فى خطابات انطونان ارتو الى جاك ريفيرا أفكارا قريبة جدا من أفكاره حول التلقائية النفسية : فى يناير ١٩٢٤ كتب ارتو : " أنا رجل

---

(١) المصدر السابق ص ١٥٠–١٥٢

يعانــى كثيرا فى عقله ، ولهذا لى الحق فى الكلام " . ومرة أخــرى كتب أن تدفــق الصور من عقله سريع جدا إلى حد يسمح بترتيبها كشعر متماسك .

فى شتاء ١٩٢٢ عقدوا جلسات روحيـة فى منزل بريتون وبيكابيــــــا وكان " روبير ديسنوس " أسرعهم للدخول فى حالة اللاوعى .. كان يحتاج فقط إلى أن يغلق عينيه ويشرب " البيرة " ويسرح .. ثم ينطلق فى بلاغة وتتدفق الكلمات من فمــه .. وعندما يدخل الواحد فى حالة الــلاوعى كان يرد على إجابــاتهم – مثلما سألوا دسنوس ذات مــرة : " ماذا ترى ؟ فأجـاب " الموت " وعندما يسـألــوه ماذا تعلم عن ايلــوار – وكان ايلوار يضـع يـده عليه – أجاب " كيريكو " فسألوه : " هل سيلتقــى بكيريكو قريبا ؟ أجاب : " المعجزة ذات العينين الرخوتين كطفل صغير " فسألوه " ماذا تـرى من ايلوار " أجاب : " أنه أزرق " . وعندما سألوه عن بيرية أجاب : سيموت فى مقطورة مليئة بالناس " ... وهكذا ..

أحيانــا تكون الجلسات مرعبـة مثلما حدث عندما تنبـأ كريفيل بموت أصــدقائه . وفى مناسبة أخــرى حرضهم على الإنتحار الجماعــى . وبعضهم إستيقظ عندمــا شعروا بأنهم يختنقون أنفسهم . وذات مرة لاحق ديسنوس ايلــوار بسكين . وعندما وصلت الجلسات إلى هذا الحد الخطير توقفوا عنها .

إلا أن المهــم هو المقصــود مــن هــذه الجلسات ؟ بــالطبــع ليـس المقصود أن يتحــول السرياليون إلى " محضّرى أرواح " أو عرافين .. ولكنها كـانت جزءا من تجاربهم المعملية الإبداعية بحثا عن حقيقة جديدة .. واقع آخر .. وبالتالى أدب اخر وفن أخر .. يعلق بريتون: " إن ما مثلتــه تلك المعجزة هــو مقدرة دسنوس على الإنتقال إراديــا وبسرعة من تفــاهات الحياة الجارية إلى منطقة إشراق وبوح شعرى " ..

وهكذا تراوحت الجلســـات بين محاولات تنبؤ وإكتشاف لغة جديدة للكتــابة .. وصور جديدة للإبداع وعلاقات جديدة بين كل هذا وبينهم وبين العالم الخارجى ..

لكن .. هل كانت هــذه الحالات حقيقية بالفعل ؟. أى هل كانوا بالفعــل يدخلون فى حالة لاوعى حقيقية ؟ بالطبــع لا يمكن الجزم بأنهم جميعا ودائما كانوا يفعلــون ذلك .. ولكن لا يمكن الجزم أيضابــأنه لم تكن هناك حالات حقيقيــة بالفعل . . وهناك وســائل للدخول فى حالة لاوعى منها التنويم المغناطيسى أو السُكــر أو النــــوم وغيرها . وقد أشرت من قبل إلى أنه حدث فى نفس الفترة أن أصبحت الأمور الروحيــة والطب النفسى موضة فى باريس . بل انتشرت اللغة الاكلينيكيــة للطب النفسى بشئ من التشــويش والتشويه فى صــالونات ومقاهــى باريـــس . ووجدت كتــب بول بورجيه Paul Bourget ورواياته إقبالا شديدا

ومنها كتابه : " علم نفس الحب الحديث " .

فى بيان السريالية الثانى - ١٩٢٩ - مزيد من الضوء على معنى ومقصد ، السريالية حيث يبدأ بحوار بين دكتور دى كلير امبو والبروفسور جانيه فيقول الأخير : " إن بيان السرياليين يحوى مقدمه فلسفية مثيرة للإهتمام . يؤكد السرياليون أن الواقع بشع من حيث تحديده . لا يوجد الجمال إلا فيما هو غير واقعى . الإنسان هو الذى أدخل الجمال الى العالم . ينبغى الإبتعاد أكثر عن الواقع لأنتاج ما هو جميل . إن مؤلفات السرياليين هى على وجه الخصوص إعترافات موسوسين وشكاكين " .

" إن فكرة السريالية تميل ببساطة إلى إستعادة شاملة لقوتنا النفسية عن طريق الدخول فى أعماقنا والإضاءة المنظمة للأماكن الخفية والإظلام المنظم للأمكنة الأخرى .. والنزهة الدائمة فى عقر دار المنطقة المحرمة " .

كما يطالب البيان بدراسة الإلهام . " والتوقف عن النظر اليه كأمر مقدس " .. فالإلهام يهبط على الإنسان غير العادى أو العبقرى ، أو الفنان ليوحى إليه ويملى عليه موضوعا ما .. بينما السرياليون يعتمدون على التلقائية والتى هى فى مستطاع أى إنسان . والتلقائية تعتمد على إختراق حاجز الوعى لفتح الطريق أمام تداعيات الذاكرة : الكلمات والصور والأحاسيس .

الإنجذاب نحو الموت :

فى مثل هذا الجو " فوق الواقعى " والظروف التى نشأت فيها السريالية يأتى إهتمام السرياليين طبيعيا بموضوعات " فوق واقعية " - مثل الإنتحار - منذ أن أثاره وضع جاك فاشى حدا لحياته .

يفسروالاس فالى قصة إنتحار فاشى بأنها توضح : " معنى روح الهزيمة التى ظهرت مع نهاية الحرب ، والإنجذاب نحو الموت وتدمير الذات ، وهو إنجذاب ظاهر فى معظم الفن السريالى . ذلك أن النبوءة والهلاك والقدر والإمحاق والإنتحار مظاهر من الوجه التشاؤمى أو العدمى فى السريالية . وسرعان ما أُعتبر إنتحار فاشى نوعا من الإستشهاد . فقد كان شهيد العبث وقضاء الحياة المحتوم ، ومجد فعله باعتباره تحقيقا شعريا أو سرياليا للذات !

" لقد بدا أن السريالية كانت دائما تقدم الإنتحار كواحد من حلين . لكن من حسن الحظ أن الحل الثانى قد رجح وآمن به السرياليون ومارسوه أكثر من الحل الإنتحارى .

فقد وقف الإيمان بمعجزة الفـن وبصفات الفنان وخصـائصه السحريـة فى وجه الإنتحار .
وهذا الإيمان ورثتـه السرياليـة عن رومانتيكيـة أوائل القرن التـاسع عشر ، وعـن تصور للفنان ونتاجـه قوى اتضح خلال ذلـك القرن ، وبدا أن دور الفنان أخـذ يكتسب مميزات الكاهن وصانع المعجـزة ، ومميزات الإنسان الذى مُنح موهبة الرؤيـا الخارقة . وأخذ نتاج الكاتب والشـاعر بصورة خاصة يُعتبر تعـزيما سحريا ، وإستحضارا عجـائبيا فى تأثيره وإبداعه على السواء . وهكذا قد يصبح تشبيـه الأثر الفنى بالقربان فى الأسرار المسيحية ، الذى يتضمن " الحضور الفعلى " . وهكذا يصبح الشاعر الكـاهن الذى يحقق الأعجوبة عن طريـق الإستعمال السحرى للكلمات ، عن طـريق تعزيم لايفهمـه هو نفسه فهماً كـاملاً . ويكون الأثر الـذى يتم إبداعه هكـذا ، سراً غامضاً يمكن أن يُـحس ويعاش دون أن يكون بالضرورة مفهوما " . (١) وهوماينطبق – بشكل من الأشكال – على العملية الإبداعية لدى السرياليين .

ومع ذلك لم يمت أحد من السرياليين منتحـرا . حتى فاشى الذى لانستطيع أن نجزم أنه تناول المخدرات بقصـد الإنتحار ، ولاكريفيل الذى لانستطيع أن نجـزم أيضا أنه ترك موقد الغاز مفتوحا عن عمد ونام لكى ينتحر بهذه الطريقة .

ويبـدو أن الإنجذاب نحـو الموت تـم التعبير عنه عنـد السرياليين بـالإبـداع بدلا مـن ممارسته الـواقعية . لذلك نجد الموت بـأشكال مختلفة موضوع كثير مـن الإبداع السريالى مثلما نجده أثيرا لدى الشعراء المؤثرين فيهم : بـودلير ورامبو ومالارمية . وهو مايمكن أن ندعوه بـإسطورة تدمير الذات . وهذا شـىء كامن فى أعماق كل إنسان مـع تفاوت حجمه . غير أن مبدأ الحياة ومبدأ المعتقـد الدينى يحاولان باستمرار كبته أو قهـره أو نسيانه وإن كنا لانعترف بذلك . فنحن لكى نحقق شيئا ماعلينا أن نفنى ذواتنا إلى حد ما .

إلا أن شيئا مـدهشا قد وقـع . إذ أن أهم المؤثرين فى السريـاليين ماتوا وهـم فى ريعان الشباب : فاشى الذى مـات وعمره ثلاثة وعشرون عاما . ولوتريـامون الذى مات وعمره أربعة وعشرون عـاما ، ورامبو الـذى مات مرتين . مـرة عندما تـوقف عن الشعـر فى عمر التاسعـة عشر وبعد أربـع سنوات فقط مـن كتابتـه ، وموته الجسـدى فى عمر السـابعة والثلاثين . وهنـا تفعل إسطـورة " الموت الذى يختطـف " كامـل فعلتها لتشعـل الخيال بحزن مبدع وشفيف . فهل هذا الموت أحد أشكال " الصدفة الموضوعية " التى تحدث عنها السرياليون ؟

---

(١) والاس فالى . مصدر سابق ص٢٧، ٢٨ .

لقد أبدع هـؤلاء العباقـرة الثلاثـة ومـيض برق خـالد . فبينما أبـدع الأول – فاشـى – حياة خالصة كـالشهاب . أبدع الثـانى – لوتـريامون – كتيبا صغيرا " مقـدمة لأشعار " ظهر قبل موته بأشهر قليلة ، وظهـر عمله الرئيسى الوحيد " أغنيات مالدورو " بعد موته بعشر سنـوات . فيما أبدع الثالث – رامبو – شعرا مفاجئـا لأربع سنوات فقط " له جمال العـاصفة المتـوتر " لانستطيـع تفسيره بالإستنـاد الى السيرة والمنابـع الأدبية والمفاهيم الفلسفيـة كالعادة . بل بالإستناد إلى نظـرية نابعة من حيـاة عميقة دفينة ، ربما كانت حياة سابقة ، أو على الأقل حياة لاواقعية أو فوق الواقعية (سريالية) .

لقاء اليقظة :

لا تريد السريالية فى إعتمادها على الحلم منبعا للإبداع أن تفسره ولو على طريقة فرويد.. كما أنها لا تريـد أن تعيش فى عالم الحلم تمامـا وتنغلق داخله مثلما يشيـع من تفسيرات عند كثير ممن لم يعـرفوا السريالية معرفـة صحيحة . إن أهمية الحلم بالنسبـة للسريالية كأهميـة الخيال وأهمية إستخدام الإنسـان للاوعيه . وهـذه كلها مرتبطة ببعضهـا وتعنى نفس الهدف الذى تردد فى كتاباتهم وفنونهم بأكثر من شكل وبعدة توضيحات .

الواقـع أن الأحلام تتمتـع منـذ زمـن طـويل فى الآداب بمهـابة لاحـد لها ، وقـد استشـهد " دولاج" فى كتاب بعنـوان " الحلم " بأمثلة كثيرة من هـذا القبيل . وينبغى أن نلح بوجه الخصوص على أهمية الحلم الأساسية بالنسبة الى الرومانتيكيين الألمـان .

كان الرومانتيكيون الألمان ، ونخص منهم " جـان بول " و " نوفاليس " قد شددوا ، كما سيفعل السرياليـون ، على أن الحلم ليس عالما مستقلا داخل حـدود النوم وإنما منطقة مفتوحة تتصل بالحياة اليومية وبعوالم مافوق الوعى فى آن معا .

" ولكن ، مثلما كان افلاطون يرُد المانيا فى الوحى الى آلية ذات مصدر إلهى أو شيطانى، بالمعنى الذى تتخذه هذه الالفاظ فى الديانة اليونانية ، ومثلما يرُدُّ الوسطاء دوافعهم الكتابية إلى " الأرواح " ، كذلـك إكتسب الحلم لفترة طـويلة قيمة دينيـة فى نظر الإنسانيـة . والأمر معـروف لدى البـدائيين وكذلـك كـان لدى الاقـدمين ، ونـلاحظه على سبيـل المثال لـدى هوميروس وكُتـاب المأساة اليونانيين ، ومنهـم إنتقل دور الأحلام المنبئة والمؤثـرة حتى إلى كتابنـا الكلاسيكيين أنفسهـم . ويمكننا ان نعثر على أحـلام تنبئية عـديدة حتـى فى الكتب المقدسة وفى العهدين القديم والجديد .

صحيح أن " بروتون " رفض بعنف هذا التراث فى " الأوانى المستطرقة " ، ولكن المرء

لايتخلص من السوابق بهذه السهولة حتى عن طريق إعلانات مبدئية .

ويكفى بالطبع أن يتخذ " بروتون هذا الموقف كما يضحى ضروريا فى نظره إعادة تفسير الماضى بأكمله من وجهة نظر الإلحاد ، إلا أنه تبقى من كل ذلك الشعور بأن الحلم يصل الإنسان بعوالم خفية أيا كان نوع تحديدها " . (١)

ولقد كان دور " فرويد " رئيسيا فى هذا المجال أيضا ، إذ وضع فى متناولنا طرقا فى التحليل جديدة كل الجدة وذات دقة لاتضاهى لتساعد على كشف المضمون الإنسانى والجنسى بشكل خاص فى الأحلام التى تستعصى فى ظاهرها على الإدراك .

ويلفت كاروج الإنتباه الى مؤلفات أخرى مجهولة تماما كان لها بعض التأثير على " بروتون " والتى سيكتب لها مستقبل عظيم فى مجال تقصى الأحلام وفى مجال فهم الكتابة الآلية كذلك ، حتى لوتم الأمر عن طريق المماثلة مع الاضواء التى تنير بها الحلم بحد ذاته ، ويقصد مؤلفات " هيرفيه دوسان – دونى " (Hervey de Saint - Denys) .

" فقد كتب هذا العالم المختص بأمور الصين فى أواخر القرن التاسع عشر مؤلفا عظيما يبحث فى " الأحلام ووسائل توجيهها " وقد أبرز هذا البحاثة الرائع ، الذى صرف سنوات من حياته لاجراء تجارب على الحلم وذلك بمعنى اللفظة الدقيق الذى يتضارب مع معنى التجربة السلبية ، بعض الصفات البارزة فى الحلم وخص منها ملكاته فى ثوران الذاكرة وقدراته فى إدراك الأحاسيس المفرطة الدقة (كالعلامات المنبئة بالأمراض مثلا) وآفاقه التى تمتد بها إمكانيات الذكاء والمخيلة إمتدادا غير مألوف .

ولكنه ألح بشكل خاص على هذا الأمر الخليق بالملاحظة وهو إمكانية تدخل الأنتباه والإرادة فى مجرى الحلم دون أن يوديا به ، ووافانا بوصف لطريقته على النحو التالى :

"إذ قد رأيت بعين الفكر صور هذه الأشجار وهذه النباتات وهذه الأزهار قد بهتت وغامت ، وكانت للحظة مضت شديدة الوضوح ، فيمكنك التأكد بأن نومك آخذ فى التلاشى. فدع لهذا التأثير أن يستمر وسوف تستيقظ بعد بضع لحظات .

" ولعلك تفضل توجيه التجربة الوجهة المعاكسة ؟ فاجهد إذن (فى الحلم) أن تظل بلا حراك تماما وركز إنتباهك تركيزا قويا على إحدى هذه الاشياء الصغيرة التى لم تتلاش صورتها ، كورقة شجرة مثلا ، وسوف تعود هذه الصورة شيئا فشيئا الى وضوحها الذى فقدته ، وسترى حدة الإطار واللون تعود تدريجيا كما لو كان ذلك أمر صورة فى الحُجرة

---

(١) ميشيل كاروج . مرجع سابق ص٢٥٩

السوداء وأنت فى سبيل تركيزها ... وإذ ذاك يكون الحلم قد عاود مجراه " .

ويضيف ان تفسير الأمر يكمن فى أن إرادة التسمر فى الحلم لاتمتد الى الصورة فى الحلم بغية تثبيتها وحسب بل تتعداها إلى الجسد الحقيقى بغية تجميده مما لايتيح له من بعد أن يفلت من تخدره .

ويروى " هيرفيه " كذلك كيف استطاع أثناء أحد الأحلام ، وهو يمتطى حصانا على أحد المفارق ، أن يغير طريقه " بفعل إرادى وذلك لصالح تجاربه " .

إن هذا الحلم بالغ الأهمية لأنه يفسح لنا المجال فى إدراك إمكانية توجيه الكتابة الآلية أيضاعلى هذه الطريق أوتلك من الطرق العديدة التى تنتظرها على المفارق دون إن نفسد أصالتها . وقد جدد " هيرفيه " مثل هذه التجارب مرات عديدة وحمل الكثير من أصدقائه على مثلها .

فبينما تنزع اليقظة إلى لقاء الحلم عن طريق الكتابة الآلية وممارسة الهلوسة الموجهة ، ينزع الحلم بالمقابل إلى لقاء اليقظة بطريقة " هيرفيه " . ويمكننا بذلك أن نأمل فى الحصول على مواجهة مباشرة تتجدد على نطاق أوسع بين سلطات اليقظة والحلم وفى الوصول الى إكتشاف واع تماما للبنى التحتية اللاواعية فى اليقظة ولأعماق الخيال .

وإنما الحلم النقطة الهندسية التى تتلاقى فيها أصعدة الواقع البسيكوفيزيائية والواقع الخارجى والواقع فوق العادى ، وغرابته لاتنجم إلا عن كونه يقوم بعمليات لصق حقيقية بين هذه الصور المتباينة ، فهو يزودنا بفيلم عن منطقة متعددة الجوانب ومترامية الأطراف فى نوع من الفوضى ، هى مع ذلك تنظيم إضافى مع زيادة فى التعقيد .

وإنما تنجم هذه الفوضى فى الحقيقة عن تقصير فى تربية عيننا الداخلية ووعينا اللذين لايقويان على تمييز الأصعدة المختلفة والتضاريس والمعانى .

ولايزال الناس حيال عوالم الحلم فى موقع الأطفال الصغار نفسه إزاء صور العالم الخارجى التى لايحسنون تصنيفها وتبين موقعها وتفسيرها .

لقد فتح " فرويد " أمام تقصياتنا قارة موحشة مترامية الأطراف ، مثلما فعل " كريستوف كولمبوس " ولسوف يشيد باحثون جدد عالما جديدا على هذه القاعدة القارية. وسوف نكتشف لدى إجتياز غاباتها المدارية سبلا جديدة للنفاذ الى أسرار جسمنا والتيارات الذهنية التى توحد الإنسانية بأسرها والأسرار الكونية نفسها . مجالات كانت تبدو محرمة عليه .

إن عظمة ماجاء به " بروتون " تنجم عن نزوعه الى دمج صيغ الإدراك والبحث

المتعلقة بالحلم فى تأليف جدلى واحد ، فيعـدل من روح " فرويد " ذات الإهتمامات المبتذلة بروح الرومـانتيكيين الألمان الشاعرية ، ويحد من غلـواء النزوات والمثالية لـدى هؤلاء عن طريق رقابة الطرائق المخففة لدى الأول .(١)

ليس غريبا فى هـذا الجو الذى سيطرت عليه أصداء علم النفـس أن تتبلورالسريالية ، فهى أيضـاليست بعيدة عن كتابات يونج (٢) رغم العداء بينه وبين فرويد . وليست بعيدة عن كتـابات هيدجـر وعلم النفس التجـريبى الإدراكـى ومدرسة الجشتلـت ، حتى علماء النفس الجدد . كما أنها ليست بعيدة أيضاعن الاستكشـاف العلمى للميكانيكية المعقدة لمخ الإنسان وعمليـات التخيل . فكـل هؤلاء يلتقون لإمـداد الإنسان بمجـال أكبر فى الإحسـاس والخبرة الداخلية وتعبيد الطريق لرؤية أعمق للحياة ..

هنا نأتى لإشكـال اخر .. هل الهدف هو الجدة فى حد ذاتها ؟ و ما هـى مواصفات هذه الجدة ؟؟ يستمد السؤال أهميته من عداء السريالية لأشكال الفن والقيم الجمالية التقليدية.. ويستمد حساسيتـه من علاقة السرياليين بـالداد ا .. تلك الحركة التى وصفـت بأنها ضد الفن أو ضـد الجمال .. بالطبع ليس هناك موقـف فنى ضد الفن بمعنى أنه يسعى الى تدمير الفن .. أو الى الغاء وجود الجمال من حياة البشرية ..

إذن هناك مـوقف ضد الفـن القائم أو ضد فـن بمواصفـات معينة .. وهكذا بـالنسبة للجمال .. فى بداية البيان الثانـى للسريالية يؤكد السرياليون : " أن الواقـع بشع من حيث تحديده . لايوجد الجمال إلا فيما هو غير واقعى . الإنسـان هو الذى أدخل الجمال الى العالم . ينبغى الابتعاد أكثـر مايمكن عن الواقع لإنتـاج ما هو جميل . إن مؤلفـات السرياليين هى على وجه الخصوص إعترافات موسوسين وشكـاكين " . . وفى موضع آخر يلخص البيان : " إن السريالية لا تهتم بحجة الفن أو حتى بحجة ضد الفن أو الفلسفة أو ضد الفلسفة أى أنها لا تهتم بكل ما لا يؤدى الى إفناء الكائن فى التألق الداخلى المسكون بـــروح النار وليس بـــروح الجليد " .

إن أهمية التداعى الحر من اللاوعى – سواء كان ألفاظا أو صورا هو أن كل لفظ يحمل شحنة نفسيـة وذكريات معينـة .. وبالتـالى فأنه يستـدعى لفظا اخـر .. وهكذا بـالنسبة للصور.. كما يمكن الكشـف عن طاقات شعريـة فى الألفاظ التى تأتـى بهذه الطريقة . ولا

---

(١) المرجع السابق ص٢٦٣ .

(٢) كارل جوستاف يونج (١٨٧٥ – ١٩٦١) سويسرى ، أحد اكبر علماء النفس فى العصر الحديث .

حـدود للإبـداع فى استخدام الصـور أيضـا.. وهذا هـو مـا تفعله التلقـائية أو " الاليـة " السريالية .. والتى هى مع ذلك ليست هدفا بحد ذاته .. وإنما هى وسيلة ..لأى شىء ؟ لخلق أدب وفن جديد .. وهكـذا تحكم الدائرة .هذا الإبداع السريالى الجديد .. يتفـق مع الإبداعات القديمة – التى كانت جديدة من الكلاسيكية الى مـا بعد التأثيرية مرورا بالطبيعة والرمزية وغيرهما – فى هدف إنقـاذ واثراء الحيـاة البشرية . إلا أن حركيـة الجدل هى التـى لا تتيح لإتجاه أو حركة أو مدرسـة أن تسود إلى الأبد .. مثلما بدأ مبدعون فى ظـل ذروة السريالية وبعدها فى البحث عن إتجاهات وحركات جديدة ....

إن التمييز بين الذات والأنا له أهمية كبيرة فى تفسير دور اللاوعى الإبداعى. فالذاتSoi التى تقابـل " الأنا " (Moi ، أو الوجود الإنسانى الواعـى) ، تتألف من مختلف القوى المسروقة من وعى الإنسان ، والتى تبقى بعيدا عـن رقابة الضمير والوعى . هذه الذات هى الساحة أو " الحلبة " على حد تصوير فرويـد ، وفيها يحصل صراع مهم أساسى . وهو فى رأى فرويد الصراع بين ال (Eros) أو غريـزة الحب ، وغريزة الموت أو تـدمير الذات ، الذى تحدثنا عنها من خلال حديثنا عن " هيروديـاد " مالارميه . إنها الحلبة التى يتم فيها تمييز أساطير الإنسان الدائمـة ويعاد تمثيلها ، كما رأينا عند لوتريامـون . هذه المنطقة من الذات المنفصلة عن منطقة الأنا ، هى التى يعتقد السريالى أن فى وسعه تسجيل ماتمليه عليه من أفكار ، فى لحظـة ما تغيب فيها رقابـة العقل والسنن الجمالية والأخـلاقية . ويمكن أن نشبه نشاط الذات هـذا بما ذكره بودلير عن قوة الافيون فى إثـارة الصور . والصور التى تنتج عن الافيون سريالية من حيـث أنها تنبعث تلقائيا لا إراديا ، دون أن يحركها الإنسان (أو المدخن) . إنها صور تنهض عفويا وتتولد بصورة لا إرادية .(١)

فى كتابه " الأوانى المستطـرقة " يلقى بريتون مزيدا من الضـوء والتحليل على علاقة الحلم باليقظة وإستثمارها الإبداعى فى السريالية .

" فبعد إفتتاحية نقـدية تتناول آثار مختلف مفسرى الأحلام ؛ يـذهب " بروتون " فى رواية أحد أحلامـه الخاصة ، وهو حلم ربطة عنق " نوسفيراتـو " ، لينطلق منه إلى تحليل مطول لهذا الحلم . ويحاول ربطه على وجه الخصوص بسيرة حياته الخاصة فى تلك الفترة خطوة فخطوة لكى يظهر لنا الخيط المشترك الذى يوالى نسج هذين الوجهين فى حياته .

وينطلق فيما بعـد على العكس من الـواقع أو مما تزعـم له هذه الصفـة حصرا فيصف

---

(١) ولاس فالى . مصدر سابق . ص١٥٤

بعض وقائع فـريدة فى تطوافه داخل باريـس ، ويذكر ظهور عدد من النســاء ـ الشـهب فى الشـارع كانـت غريبة فى سرعة زوالها ، إلا أنها أحاطـت نفسها بسحابة مـن الظاهرات غير المألوفة كمثل الخلط بين الكلمات ذى القدرة الكـاشفة وتطابقات الأسماء وجمل التقطت فى الأحلام مما جعله يعيش تلك الفترة فى مناخ غريب من تداخل اليقظة والحلم .

ويرى ميشيـل كاروج فى كتابـه : " اندرية بـروتون والمعطيـات الاساسية للحـركة السريالية " أن مـايذهب اليه بـروتون لذو خطر عظيـم حتى فى هذا الإطار الضيـق ، لأنه يرمى الى إبراز إمتزاج مياه الحلم واليقظة بإستمرار إبرازا واضحا ، فهما لايشكلان عالمين منفصلين جذريا بل المنطقتين القصـويين الواقعتين على جانبـى هذا الأمر الرئيسى ألا وهو حلم اليقظة ، هـذه الحالة التى لانتخلص منها تمام الخلاص فى يوم ، لأن الـلاوعى لاينفك يمارس تأثيره علينـا على نحو واسـع وحاسـم وذلك فى صميم أكثـر نشاطـاتنا عقـلانية وأشدها نفعية .

وإذا كان " بروتون " قد أمعن فى إكتشاف هذا المزيج من اليقظة والحلم أكثر مما فعل غيره فلأن هذا المزيـج يبلغ لديه درجة نـادرة من الشدة والوعـى . وهكذا يستطيع أن يبرز كيف أن المرء يلقى فى مضمار حلم اليقظة هذا الحركة نفسها التى كشف عنهـا " فرويد " فى مضمار الحلم الخالص :

" فهى (أى الرغبة) مرغمة سواء فى الواقع أو الحلم على تمريرها (مادة الحلم الأولية) مرتبة وفق النسق نفسه أى فى التركيز فالتحريك فالتبديل فالتعديل الطفيف " .

ويرى كاروج أنه كان من الممكن أن يتفوق بروتـون على فرويد من الناحية التجريبية لو كرّس بروتون نفســه بلاحدود فى كتابه " الأوانى المستطرقة " لروايـة حياته وأحلامه وتفسيرها ، ممـا يدفع بـالمشاحنات النظريـة إلى التهاوى من تلقـاء ذاتها . وكأنها ثمار أفرطـت فى نضجها ولكان تدبـر أتباع " ماركـس " أو الأدعياء منهم امرهـم ليعلموا إذا كانت الاكتشـافات الجديدة فى عالم الحلـم تتماشى و " العقيدة المنزلـة " . "فبروتون " يأخذ مثلا على " فرويد" أنه لم يهدم تماما سور الحياة الخاصة وأنه قلل من فهم بعض الأحلام المنوه عنها فى كتاب " علم الأحلام " ، وذلك بـإحجامه عن رواية جميع مشاهد حياة " فرويد " التى كانت مصدرا لهذه الأحلام نفسـها .

ولكن " بروتون " يهمـل بدوره وصف المشهد الطفولى الذى " يحتمـل أن ينحدر منه جزء " من حلـم ربطة العنق . صحيح أنـه يشير الى أن هذا التذكير " لايرتـدى سوى أهمية ثانوية " ، ولكن هل هنالك بالحقيقة إعتبارات ثانوية فى مجال كهذا حينما ينحصر

الأمر فى البحث عن أيسر الضوء ننير به القارة الكبيرة المغمورة ؟ فليس بوسعنا حقا أن نستخلص نصيب الصدفة الموضوعية وقيمتها الحقة إلا فى اليوم الذى تمهد فيه إمكانات التفسير الذاتى أرض الحلم أمامها تمهيدا تاما "(١)

فى توضيح لدور عامل الخيال والحلم فى التفرقة بين السريالية ونظرية الواقعية الإشتراكية يقول بريتون : " إن العنصر الخيالى الذى يستبعده شعار مثل شعار الواقعية الاشتراكية إستبعادا جذريا ، والذى لا تنفك السريالية تلجأ اليه ، إنما يشكل فى نظرنا وقبل كل شىء المفتاح الذى يسمح بتحرى هذا المضمون الكامن والوسيلة لملامسة هذه الأرضية التاريخية التى تختفى خلف شبكة الأحداث . ولا يتفق للإنفعال الذى يهز أعمق أعماق الكائن أكمل خطه فى الظهور إلا لدى الإقتراب من العنصر الخيالى . فى هذه النقطة التى يفقد معها العقل البشرى سيطرته ، ولا يستطيع هذا الإنفعال أن يرتسم فى إطار العالم الواقعى ولا مناص له فى تعجله الا فى الاستجابة للنداء الخالد المنبعث من الرموز والأساطير " (٢)

وفى هذا كتب بريتون عديدا من أحلام نومه قصائدا مثلما نجد فى مجموعة " ضوء الارض " . حيث ذكر خمسة أحلام ، فى الحلم الأول نراه سائرا فى ممشى مظلم ثم يأتى للقائه جنىٌّ يقوده عبر درج طويل هابط ، ليتركه عند الدرجة الاخيرة فى ردهة واسعة مقسمة إلى ثلاثة اجزاء ، يجد فى الأول والثانى شابا يؤلف قصائدا ناشرا حوله مخطوطات متسخة، وفى الجزء الثالث الاكبر " مقعد فارغ أمام طاولة تبدو معدة لى . إتخذ مقاما أمام الورقة البيضاء . أخضع للإيحاء وألزم نفسى بتأليف قصائد . لكن فيما استسلم للعفوية العظمى ، لا اتمكن من الكتابة على الورقة الأولى إلا هذه الكلمة : الضوء .. حالما أمزقها اكتب على الثانية : الضوء .. ثم على الثالثة : الضوء " .

إن معنى التأكيد على أهمية الحلم واللاوعى والخيال هو التأكيد على أهمية داخل الإنسان فى مقابل الاتجاهات التى تكاد تحول الإنسان الى آلة من شدة إهتمامها بالخارج وبخاصة مع التقدم العلمى الهائل الحادث حاليا وما سوف يحدث من بعد .. هذا الداخل يحمل إمكانيات لا حدود لثرائها .. مثلما يحمل إمكانيات التناقض والتناسق والتجاذب والتضاد .. الخ . " كل شىء يحملنا على الاعتقاد بوجود نقطة معينة فى الذهن ينعدم معها إدراك التناقض القائم بين الحياة والموت ، الواقع والخيال ، الماضى والمستقبل ، بين ما يقبل

(١) ميشيل كاروج .مصدر سابق ص٢٤٤ ، ٢٤٦ (٢) عصام محفوظ . مرجع سابق . ص١٩

التواصل ومـا لا يقبله ، الأعلى والأسفل . ومن العبـث أن نبحث عن دافع للنشـاط السريالى يغاير رغبته فى تحديد هذه النقطة. ومن العبث أيضا اضفاء معنى التدمير فحسب أو البناء فحسب " (البيان الثانى للسريالية) .

وبهذا تسجل السريالية سبقا فى رفض التأثير السـىء للحضارة الغربية والتى أنتجها " العقل " . و " الـوعى " الحديث . وهذا يـوضح أيضامـا يسمى بموقفهم الفلسفـى من الحياة والذى يرى فى الظروف الإنسانية الحاليـة " مرعبات " تدعو لليأس أو : " الحياة ، حيث لا أستطيع أن أتصورها طويلا بدون ثقوب تأتى الى عينى " كما كتب ايلوار .

مـن هنا نفهـم إهتمام السرياليين بـالشرق وفلسفاتـه الصـوفية .. حتـى أنه فى أحـد المنشورات السريالية هوجمت كل الحركات القائمـة فى باريس وقتها باستثناء البودية (١). وليـس هذا بمنفصـل عن مـوقف السريـاليـة الرافـض لاستعمار الغرب لشعـوب الشرق والشعوب النامية .. رغم أنه ليس المبرر الأول ..

طالما هى – السريالية – فوق الواقع . وتقترب من رؤية الصوفية والفلسفات الشرقية .. هل هى إذن ميتافيزيقية ؟؟

لا .. فقد كان بريتون ملحدا ، وكان السرياليون على عداء مع الدين المسيحى السائد فى اوربا .. فى العشرينيات ، كثرت حالات عودة ملحدين إلى الدين المسيحى وصلت ذروتها مع عودة جون كـوكتو فى يونيو ١٩٢٥ الذى كتـب خطابا فى العام التالى الى صـديقه القس " جاك ماريتين " يقول فيه " إن الفن للفـن أو الفن للجماهير كلاهما سـخف " ويطالب بفن من أجل الله . وسببت هذه الموجة إزعاجـا للسرياليين فهاجموها مستنكرين مستهزئين .. وفى يونيو ١٩٢٦ ظهرت على غـلاف مجلة " الثورة السريالية " صـورة لحشـد من الناس

---

(١) البودية : مذهب هندى قديم يتبع تعاليم بودا الذى كان ولى عهد لملك من ملوك اقليم نيبال بالهنـــــد . هجر العـالم ليعيش فى غابة فى بـلاد البنغال طلبا لصفاء الـروح ، وتبينها فى اذلال الذات فأخـذ نفسه بالقسوة لاعوام سته حتى كاد أن يموت دون أن يبلغ مـايريد . فأخذ يطوف فى الارض حتى جلس فى ظل شجــرة تين تسمى " بو " جلسـة ثابتة تاركا لروحه العنان تجول كما تشاء ، وما إن انبثق الفجر حتى أحاط علما بكل مايريد ، وعندها بلغ الفنـاء البدنى والصفاء الروحى . وادراك ان الكائنات جميعا الى تحول . ومن هنـا جاءت تعاليـم البودية الأولى التـى لاتدين بأولـوهية ، فليس لـلإله عندهـا وجود ولاعدم ، وإنما تنبنى على مبدأ ضبط النفس ، معتقدة فى إرتبـاط الوجود بالحزن بسبب شهوة البشر . ولكى يتحرر الإنسـان يجب أن يقضى على هذه الشهوة . ولم يترك بـودا شعائر دينية محددة ، كما لم يخص دعاة بعينهم لنشر تعاليمه . (انظر د. ثروت عكاشة . مرجع سابق ص ٦٠، ٦١) .

يحدقون فى السماء وعليها تعليق " آخر المؤمنين " .رينيه كـريفيل وديسينى وأخرين كتبوا مقالات يدينون فيهـا " نفاق وضعف أخلاق المهتدين حديثا " . بيريـه كتب قصيدة يسب فيها المجمـع المقدس فى شيكـاغو . ونشر مـاكس ارنست لـوحة عليهـا العذراء تقـف أمام بريتون وايلوار .

وقف السرياليون موقفا ضد الكنيسة فى اوربا لفصلها بين الإنسان والله .. أو لفصلها بين الحياة الداخلية لـلإنسـان والحياة الخارجية العامة – البشريـة .. إلا أنهم أدركوا التأثير النفسى للدين .. لذا – وكما يقول عصـام محفوظ – فإن الكسر الإرادى للحاجز الوهمى بين الداخل الإنسانــى والخارج الكونى المنعكس عنه ، أعظم انتصـارات الإرادة السريالية حتى ولو إقتصرت الإرادة على المحاولة النظـرية ، ولئن كانت خلاصة النظرة التصـوفية التأكيد على سجن " النفس " فى " الجسد " ، تلك " الورقاء " التـى نزلت من المحل الأرفع لتصير سجينة قفص دمـوى ، فإن السريالية فى معنـى ما هى محاولة فى استرداد سلطـات النفس المفقودة فى هذا الواقع الأرضى " (١) وهذا يتفق مع ماجاء فى البيان الثانى للسريالية من أنها ترمى الى " استرداد أكمل قوتنا النفسية بواسطـة الدخول فى ذواتنا والنزهة فى قلب المنطقة المحرمة " .

إذن .. يمكن القول أن هذا يشكل عاملا مشتركا بين السريالية والتصوف رغم ما يفرق بينهما .. أى كل محاولـة للخلاص من سجـن الجسد – الواقـع واستكشاف آفاق جـديدة وقدرات جديدة – فوق الواقع مثل بعض المذاهب الاسيوية وبخاصة الهندية .. كالبودية .. وبعض الطرق مثل " اليوجا " .. وهذا من بين ما افتقده السرياليون فى الدين المسيحى ..

السريالية والتراث العربى

وقد إهتم عدد من الكتـاب العرب بالبحث المتعجل أحيانا (مثل الـدكتور لويس عوض والكاتب العـراقى عبد الحميد العلـوجى) والمتأنى أحيانـا (مثل الكاتب اللبنـانى عصام محفوظ) عـن علاقة السـريالية بالتراث العربى القـديم والإبداع العربى الحديث . والواقع أن هذه العلاقة تحتاج لكتاب مستقل لايكشف فقـط عنها وإنما سيكشف أيضاعن جوانب هامة فى العقل والإبداع العربى . لكننى سأكتفى هنا ببعض الامثلة .

---

(١) عصام محفوظ . مرجع سابق

يتحدث العلوجى عن علاقة السريالية بالصوفية مثلا ، ويقول :

" أما علاقة السريالية بالصوفية فيمكن تشخيصها بالإحتجاج على الطبيعة " .

و" ربما كان موروثنا الصوفى فى عون ذلك التشخيص أكثر من سواه . فقد إنحدر الينا قول أحد المتصوفين العرب : (بحر المعرفة بحر صاف غرقت فيه الشمس) . وجمهور الصوفية مجمعون على تعطيل قوانين الطبيعة بقوة الكرامات ، وهم يقولون : (إذا كانت عينك لاترى وأذنك لاتسمع ، فعندئذ سيتاح لك أن تشهد عالم النور) . ولعلهم هنا يريدون ان يكشفوا عن الحق باللاوعى ، تماما كالسرياليين " . (١)

والعلوجى لايخفى عداءه الشديد للسريالية التى يصفها بأنها تعيش فى أيامنا الراهنة " سائبة ، مثل كلب منبوذ " وقد هاله " ظهور الشبح السريالى الهزيل فى بغداد وغير بغداد شاخصا فى الإعلان والملصقات الجدارية والمسرح وموسيقى الضجيج والرسم الاوتوماتيكى (اى الشراميخ العشوائية) . " (٢)

وبعد أن يصف العلوجى السريالية ب " الفلاكة المعاصرة " يؤكد أنها نزعة ليست بالجديدة ، وانما توجد فى تراثنا العربى . " فهى عند الجاحظ : نوك ، وعند ابن الجوزى: حماقة ، وعند الحسن بن محمد النيسابورى : نصف جنون ، وعند شهاب الدين الدلجى: فلاكة ، وعند الأبشيهى : غفلة " . ثم يورد العلوجى عشرات الامثلة الموسدة فى كتب ميتة لا علاقة لها بالسريالية التى اتحدث عنها فى هذا الكتاب . مثل المقابلة التى يضعها بين قصيدة " لقد مات كاسبر " للفنان السريالى هانز آرب ، وقول لصوفى عربى .

يقول آرب : واحسرتاه . لقد مات كاسبرنا الطيب ، من سيرفع بعده الراية المحترقة التى توارت خلف ضفيرة الغيوم لتلقى النكتة اليومية السوداء ، من سيحرك بعده طاحونة القهوة فى برميل ما قبل التاريخ " .

ويقول الصوفى العربى : " إذا وقعت فأرة النفس فى بئر الطبيعة ، فاستغفر لها ثلاث استغفارات " !! ولاعجب . وهكذا باقى الإستشهادات العلوجية . والتى لم يبحث فيها ولم يفهم منها إلا الشذوذ والجنون والغموض وكأنه هدف أسمى فى حد ذاته .

لكن العلوجى قد إرتكب ودون قصد منه حسنة جيدة ، بذكره نص صغير لشخص يدعى ابو الجعد . وإذا عرفت أن ابو الجعد هذا كان مشرفا على شئون المقابر وفقيه حيين

---

(١) حديث خاص فى السريالية . عبد الحميد العلوجى . جريدة الثورة العراقية عدد ٥/١/١٩٨٧ ص٧

(٢) المرجع السابق . عدد ٤/١/١٩٨٧ ص٧

من أحياء بغداد القديمة ، لأدركت عبقريته الإبداعية ، ونصه السريالى . وقد روى هذا النص أبو حيان التوحيدى فى كتابه " اخلاق الوزيرين " ونقلها عنه ياقوت الحموى فى " معجم الأدباء " . لقد تمتع ابو الجعد فى هذا النص بالجرأة ، والتلقائية الالية – التى هزمت أمثال من لهم عقل محقق معجم الأدباء السجين فقال عنه " هذا كلام لاتحاول أن تفهمه ، والافأنت فى عناء " .

يقول ابو الجعد :

" يقع لى فيما لايقع إلا لغيرى أو لمثلى فيمن كان كأنه منى أو كأنه كان على سنى أو كان معروفا بما لايعرف به إلاى . إنى أرى أنك لاتحتمى الا حمية فوق مايجب ، ودون مالايجب ، وبين فوق مايجب وبين دون مالايجب فرق ، الله يعلم أنه لايعلمه أحد ممن يعلم أو لايعلم ... العلة فى الجملة والتفصيل إذا أقبلت لم تدبر ، واذا أدبرت لم تقبل ، وأنت من إقبالها فى خوف ، ومن إدبارها فى التعجب ، وما تصنع بهذا كله ؟

انت فى عافية ، ولكن عدوك وجهه وجه من قد رجع من القبر بعد غد ، وعلى حال فالرجوع من القبر ، لابزاز ولاخباز ولادراز ولاتجواز . انا لله وانا اليه راجعون ، عن قريب إن شاء الله ، وماتدرى نفس بأى أرض تموت ، ولايحيق المكر السىء الا بأهله، وهو على جمعهم إذا يشاء قدير . ومن الجبال جدد بيض وحمر .. دع ذا القارورة . اليوم لا إله الا الله. وأمس كان سبحان الله . وغدا يكون شيئا آخر . وبعد ذلك ترى من ربك العجب . والموت والحياة بعون الله . ليس هذا مما يباع فى السوق .

والكلام فى الإنسان وعمى قلبه كثير لايحمله تل عقرقوف ، ولايسلم فى هذه الدار إلا من عصر نفسه عصرة ينشق منها فيموت . وهذا صعب لايكون إلا بتوفيق الله وبعض خذلانه الغريب " (١).

وفى عجالة أخرى يكتب الدكتور لويس عوض عن الشاعر محمد عفيفى مطر وديوانه " النهر يلبس الاقنعة " على أنه ملحمة سريالية " رغم أن الدكتور لويس عوض يفسر الديوان كله تفسيرا رمزيا ، ويكشف عن هذه الرموز السياسية التى تبدأ بغيلان الدمشقى وتنتهى بأحداث ثورة الطلبة على عبد الناصرعام ١٩٦٨ نتيجة لهزيمة يونيو ١٩٦٧ . ورغم صراحة الدكتور لويس عوض فى عدم فهمه لعنوان الديوان : فكيف يلبس النهر – الأقنعة ؟ " أقول إننا عدنا مرة أخرى الى هذيان الشعراء " (٢).

(١) عبد الحميد العلوجى . المرجع السابق عدد ١٩٨٧/١/٥ ص٧

(٢) فى السريالية المصرية . د.لويس عوض . جريدة الاهرام . عدد ١٩٨٧/٧/٤ ص٧

ومع ذلك يؤكد الدكتور لويس عوض سريالية عفيفى مطر حتى أنه وضع عنوان مقالته عنه " فى السريالية المصرية " . وكم كنت أود أن أناقش هذا الموضوع والدكتور لويس عوض حى بيننا بقامته الفكرية العملاقة . فلقد كان من أكثر المرحبين بكتابى الأول عن " السريالية فى مصر " وجلس فى نهاية عام ١٩٨٦ ليناقشه ويقرظه فى أتيليه القاهرة فى ندوة مشهودة . وقد كان صديقا لرواد السريالية فى مصر . لكنه ضل السبيل الى تفسير ديوان مطر . فهل ضل السبيل لفهم السريالية ؟؟

وهناك محاولة جريئة بدأها الدكتورمصطفى الجوزو لتوضيح العوالم السريالية فى القرآن الكريم رغم أنه يتناول الموضوع برهافة شديدة وبغير مباشرة صريحة . وأقرب إقتراب منه حين يقول : " الحق أن الآيات القرآنية التى تشير الى إتهام المكيين للنبى محمد بقول الشعر تدفع الى الظن أن العرب سبقوا الغربيين فى رؤيتهم السريالية ، ولكن دون ان يفصحوا عن ذلك بتعريف واضح . " (١).

ويصدق على هذه المحاولة قول على حسن الجمال بأن من يقرأ مقالات الدكتور الجوز يشعر بأنه " يتحرش بالعاصفة " . ومع ذلك فإننى لاأعتقد أنه يمكن تقرير مثل هذه الأمور بتلك البساطة . فالسريالية ليست مجرد صور غريبة أو غير مألوفة ، فهذا هو المظهر السطحى ، لكن السريالية هى ما وراء هذا المظهر ، أو هى الاليات التى دفعت به ، وهى القصد منه . وطالما سلمنا بأن القرآن منزل من إرداة غير بشرية ، الله ، فلا يمكننا إذن الحديث عن علاقة بين السريالية وكتاب آلهى . فلا علاقة بين إبداع من البشر ، وإبداع من الله .

الصدفة الموضوعية

ان لدى السرياليون إحساسا مرهفا بالمجهول .. بالخفى .. بالرغبة فى إكتناه الأسرار .. ولديهم حساسية تجاه المتوقع .. وهذا ما اصطلح على تسميته بـ " الصدفة الموضوعية " . التى تدفع صاحبها الى البحث عنها والإصطدام بها .. وهذا معنى " الموضوعية " .. فهى التى دفعت بريتون ليلتقى بـ " نادجا " فى نهاية ١٩٢٦ حيث كان يذهب كثيرا الى نفس المكان قرب شارع " لافاييت " دون هدف واضح لديه .. حتى التقى بفتاة سألها : من

(١) الصور القرآنية سبق الى الرؤى السريالية . الدكتور مصطفى الجوزو . جريدة النهار اللبنانية عدد ١٩٧٤/٧/٥ .

انت؟فأجابته : " أنا الروح التائهه " . وبدأ حبهما حيث قادته طوال شهور قليلة الى مغامرة عجيبة " إندمج فيها الحلم بالواقع " سجلها بريتون فى كتاب بإسمها – " نادجا " صدر عام ١٩٢٨ – من الحب حتى الإنتحار مرورا بجنونها ..

يتألف كتاب " نادجا " من قسمين : من مقدمة أو مدخل ويشكل نصف الكتاب تقريبا، وتليه الرواية ، إذا صح أن نسمى مثل هذا السرد القصير رواية ، وهى تدور حول شخصية " نادجا " .

يمكن إعتبار المقدمة بمثابة مقالة إيضاحية للسريالية وتهيئة للحكاية الغريبة التى سيرويها بريتون عن لقائه بنادجا . والعبارة التى يفتتح بها هى " من انا" (Qui suis-Je?)، والواقع أن فى السريالية هاجسا ميتافيزيقيا عميقا ، لا يكتسب عادة الصيغ الفلسفية ، لكنه حاضر مع ذلك ، وملموس فى صفحات " نادجا " الأولى ، حيث يجيب بريتون عن سؤاله ذاك بقوله أنه سيتعلم جزءا يسيرا مما كان قد نسيه . بيد أن محاولته التذكر والاستحضار سوف تتم بصورة لا إرادية . وسوف يتذكر عفويا ما جرى له ، ويرويه دون تعليق أو بحث ، ويأمل من ثم أن يتوصل إلى معرفة العوامل التى تميزه عن سائر الناس ، وتجعله فريدا فى هذا العالم ، حيث يبدو أن كل شيء وكل كائن يطابق نموذجا عاما ومعيارا موحدا .

من أجل ذلك سينهج سبيل الكلام دون نظام مرسوم أو خطة مسبقة ، وسوف يبحر بخيط وحيد من الذاكرة ، ويبدأ بأى شيء يفرض نفسه على وعيه . ستكون نقطة إنطلاقة " اوتيل دو جراندزوم " فى ساحة البانتيون ، حيث أقام حوالى عام ١٩١٨ . ولكنه قبل ان يبدأ يشير الى حوادث معينة فى حياته ، تمت فى مصادفات عجيبة غامضة .

وسأكتفى بذكر حادثة واحدة كمثل على تلك المصادفات : فى العرض الأول لمسرحية ابولينير " لون الزمن " Couleur du Temps وحين كان بروتون فى إحدى المقصورات يتحدث الى بيكاسو وقت الاستراحة ، دخل المقصورة شاب قطع عليهما حديثهما ، ثم سارع الى الاعتذار قائلا : أنه حسب بريتون صديقا له قُتل فى الحرب . بعيد ذلك بدأ بريتون يراسل بول ايلوار الذى لم يكن قد تعرف اليه بعد بواسطة صديق مشترك لهما . ثم لما التقى به أخيرا ، أثناء أجازة عسكرية ، يفاجأ بأن ايلوار هو الشخص نفسه الذى تحدث اليه فى المسرح .

وفى المقدمة قصص وذكريات عديدة من هذا القبيل سيقت ببراعة تولد فى النفس المزاج السريالى المناسب لقراءة قصة " نادجا " . تبدأ القصة فى شارع لافاييت فى مغرب اليوم

الرابع من اكتوبر ، بينما كان بريتون يتسكع بلا هدف بإتجاه الاوبرا . وفجأة رأى على بعد عشرة خطوات ،شابة في ثياب رثة،تنظر اليه في الوقت نفسه. كانت لها عينان جميلتان مزينتان بطريقة غريبة ، فيكلمها بريتون بلا تردد . وتزعم أنها ذاهبة الى مصفف الشعر في شارع ماجنتا،لكنه يدرك أنها لاتقصد مكانا معينا، وتدرك هي أنه فهم ذلك. ثم يجلسان على شرفة مقهى قرب محطة الشمال، حيث تروى له جوانب مختلفة من قصة حياتها .

والأسم الذى تختاره لنفسها هو نادجا ، وهو عبارة عن الأحرف التى تبدأ بها الكلمة الروسية التى تعنى الأمل . وعندما يهمان بالافتراق يسأل بريتون نادجا السؤال الذى يحل ، بحسب وجهة نظره ، محل الاسئلة جميعا ويلخصها : " من أنت ؟ " - Qui etes) vous?) وهو عين السؤال الذى بدأ به الكتاب ، فيتلقى هذه المرة جوابا مهما حين ترد نادجا " أنا الروح الهائمة " (Je suis l'ame érrante).

في اليوم التالى يلتقيان بناء على موعد بينهما في بار عند زاوية التقاء شارع لافاييت بالفوبور بواسونيير ، وترافق نادجا بريتون في سيارة وتفارقه عند باب البيت . وتقول أنها سترجع الى المكان الذى بدءا منه . وضربا موعدا للقاء في اليوم التالى ، لكن قبل حلول الموعد تلاقيا صدفة في شارع لاشوسيه دانتان . فتعترف له أنها كانت قد صممت على إخلاف الموعد ، ولم يحددا موعدا للقاء في اليوم التالى ، غير أن بريتون يحس أنه لمحها وهو في السيارة ، عند منعطف شارع ، فيتبع حدسه ويجدها . على هذه الصورة يتم اللقاء بينهما طوال أيام ، بمحض الصدفة ، وكأن القدر يتدخل في ذلك . وتتخلل القصة لمحات سريعة من حياة نادجا وما فيها من خطيئة وحزن وطفولة . وكانت تختفى لتظهر من جديد بصورة غير متوقعة . وكانت دائما عندما يجلسان في المقهى ترسم صورتها جاعلة لوجهها ملامح " ميلوزين Melusine (١) " وتحس أنها قريبة من تلك الشخصية الأسطورية .

ويرسم بريتون ، من خلال وصف لقاءاته مع نادجا ، ذلك الوصف المقتضب الذى يشبه المذكرات ، آفاقا عقلية يستحيل فيها تمييز أى حد فاصل بين العقل والجنون . ومع أن نادجا تحال الى مصح للامراض العقلية ، فإن بريتون يستمر في التفكير فيها بإعتبارها الشخصية الوحيدة التى لم تكن غامضة ، والتى تخطت حالة الغموض هذه ، بفضل مقدرتها الغريبة على تلبس شخصيات غير شخصيتها . " فالجمال " ، كما يقول لنا في عبارة الكتاب الأخيرة ، "اما أن يكون تشنجيا أو لايكون " .

---

(١) جنية تنسب اليها أساطير القرون الوسطى بناء قصر أسرة لوزيتيان الإقطاعية .

إن رواية "نادجا " أثر أدبي يفلت ، على ما يبدو ، من التحديد السريالى المتزمت الذى يفترض فى الكتاب أن يخضع لعملية الكتابة الآلية والتسجيل الحيادى لاغير ، كما يبدو أنها توسع النظرة المذهبية ، لتصير موقفا فلسفيا ، بل صوفيا كذلك . إذ أن لقاء يتم صدفة ، فى الطريق ، بين رجل وامرأة ، وهو حادث يمكن أن نسميه ، بلغة ما " إلتقاطا " ، يصبح ينبوعا لنوع جديد من شعر عدم التماسك . إن حادث " التقاط " قد يعتبر وفقا لمستوى معين من الوجود حادثا عاديا . بل مبتذلا ، يمكن أن يصبح منبعا للسعادة العميقة والكشف المفرح . وقد أخرجت السينما من هذا الموضوع آثارا رائعة .

فغالبا ما يتفق لنا ، حين نكون فى إنتظار شخص ما ، ولنقل ، فى المحطة المركزية مثلا، أن نجد الناس الذين يمرون بنا ، والذين لا ننتظرهم ، للأسف ، أكثر جاذبية وغموضا ممن ننتظر . والسريالية ، والتقنية السينمائية بقدر ما تكون سريالية ، تهيىء التحولات الشاعرية لهذه اللقاءات التى تتم صدفة ، دون توقع ، وبصورة غير مألوفة ، والتى يمكن أن يتولد منها معنى للحياة جديد . ففى مثل هذه اللقاءات نبتكر حول أنفسنا القصص شأن نادجا ، التى كانت ، فى جنونها الجزئى ، تزيف أمورا كثيرة : بيد أن الكذب فى مثل هذه الحالات ، يكشف عن أعمق الحقائق المتصلة بذواتنا ، والتى لا نجرؤ على مواجهتها حين نتحدث مع أشخاص يعرفون وقائع حياتنا وماضينا . (١)

وإذا كان الواقعى يهتم بإقامة الصلة بين الإنسان وحياته (أى الأشياء والقوى المادية التى تلامس حياته) ، فإن السريالى يهتم بإقامة الصلة بين الانسان ومصيره (أى الاشياء المادية وقوى ما فوق الطبيعة التى تكون مصيره) . وهذا اللقاء بين الفنان ومصيره علامة الأثر الفنى العظيم ، إذ على الفنان أن ينفصل عن الأشياء القائمة لكى يتحد بالأشياء الممكنة . وقد عرف بريتون الإنسان ، فى بيانه الأول ، بأنه " ذلك الحلم النهائى "

فالشعر ، إذا كان ينبغى أن يكون هناك شعر ، يجب أن يقتحم وسط خطر عظيم . إنه شبيه بلقاء يتم صدفة بين رجل وامرأة على أحد أرصفة باريس ، شبيه بالخطرالذى ينتظر الرجل فى النواحى الغامضة المجهولة فى ماضى المرأة . والشعر مجال " المدهش " الذى يغدو أليفا حتى أنه يصير حقيقيا . لكن السرياليين يمسكون عن تحليل تجربة " المدهش " لكى يصونوا قوة الخيال ، ويلزموا بالتالى ، تقاليد الرائين (Les Voyants) الذين يرون دون أن يفسروا .

ويمكن أن ينقل السؤال الأول الذى يطرحه على نفسه فى " نادجا " : " من أنا؟

---

(١) والاس فالى . مصدر سابق ص١٦٨ ، ١٦٩ .

" ليصير ، فى ضوء القصة ، " من أسكن ؟ " و" من ألازم " ؟ و " من أرى فى أحلامى ؟ " .
لأن ما لا يوصف وما لايعبر عنه يخنق الشعـراء باستمرار ، حتى أنهم يضطرون للخداع . والسريـالية أنبل أنواع الخداع . يقفـز الشاعـر من الـلامرئى ، الى المرئى ، مـن الملاك الى الإنسان ، من نادجا أو ميلوزين إلى المرأة . وتكمن فرادته ، وهذا ما نشاهده فـى أثر مثـل " نادجا " ، فى مقدرة القوى الوحشية فيه ، والتى يكبتها المجتمع ، على تولـيد الرمـوز . (١).

صدفة أخرى تحدث لبريتون فى ٢٩ مايو ١٩٣٤ عندما التقى بامرأة دعاها "مدبرة ليلة دوار الشمس الكلية الإقتدار "صورها فى قصيدة " دوار الشمس " التى كتبها قبل إحدى عشر عاما من لقائه بها ، أى عام ١٩٢٣. وكانت هذه "جاكلين لامبا" التى تزوجها فيما بعد .

ذات صباح كان بريتون يستعيد صدفة فى ذاكرتـه أبيات قصيدة قديمة سطرها آليا فى عام ١٩٢٣ وهى " دوار الشمس " ، وتبين فى عظيم دهشته أن هذه القصيدة التى خصها حتى ذلك الحين بالـزراية قد اتخذت صفة تنبئية عجيبة ، فقـد سـبق وصورت الحدث الرئيسى الـذى جرى بعد ذلك بسنوات بـالفعل فى حـياته فى ٢٩ مـايو سنة ١٩٣٤ ، إذ صادف فى هـذا التاريخ المرأة التـى دعاها لهذا السبب " مـدبرة ليلة دوار الشمـس الكلية الاقتدار " والتى تزوجها فى ١٤ اغسطس من نفس العام .

وبوسعنا ان نتبين فى رواية " بروتون " كيف يحلل قصيدته بيتا بيتا ويربطها دقيقة فدقيقة بإحدى الوقائع المنبئة فى هذا اللقاء المؤثر. ويمكننا أن ننتقى على وجه الخصوص " اللفظات المفـاتيح " الأكثر تـأثيرا فى النفس : كالشر، وبصورة جـانبية ، وحفلة الـرقص والسراج ، والرابـع عشر من يـوليو ، وكمن يسبـح ، وههنا يتنـاولون الغـذاء ، وجنية الماء نفسها . ومما تجدر مـلاحظته أن الموضوعات التـى تستخلص من هذه اللفظـات لاتدخل ضمن الرموز العامة والمألوفة فى الشعر بـل هـى موضوعات خاصة ب " بروتون" وبهذه الحادثة عينها .

فهل تحكمت الآلية ذاتها فى انتشار الكلمات على الصفحة وفى سياق الحوادث التى تمت بعد ذلك بكثير ؟

ليست القصـة التى قامت حـول "بيت الخلفة" بـأقل إذهالا ؛ إذ يشعر " بـروتون" ومصطفاة دوار الشمس ، أثناء نـزهة على شاطىء البحر ، على مقربـة من " لوريان" وفى منطقة لايعرفانها معرفة دقيقة ، بخلاف غريب يدب بينهما دون أن يدركا مصدره . ويحل

(١) والاس فالى . مصدر سابق ص ١٧٠

هذا المناخ العسير لدى إقترابهما من بيت منعزل يختفي بعد ذلك . ويعلمان لدى عودتهما أن " ميشيل هنريو " قد أقدم على قتل زوجته فى هذا المنزل .

ويشير " بروتون " علاوة على ذلك الى تصادفات عجيبة : فمعلوم أن " ميشيل هنريو " مثلا قد اهتم بتربية الثعالب الفضية ، وكان " بروتون " وزوجته قد تولها قبيل هذه النزهة بروايتين يدور موضوعهما الأساسى حول الثعالب : " الثعلبة " من تأليف " مارى ديب " و " المرأة التى مُسخت ثعلبا " للكاتب " دافيد غارنيه " . ويشير كذلك إلى ظاهرة شافة عجيبة جرت أثناء النزهة . فقد بدا له أن هذا المنزل يطل " على باحة واسعة تمتد صوب البحر ويحدها ، فيما بدا لى ، شبك معدنى " .

ولكنه تبين أثناء نزهة ثانية قام بها لغرض التحقق من هذه الاماكن أن الحقيقة كانت مغايرة تماما :

" إنه لأمر مدهش للغاية ، فلم تكن الباحة التى شكلت حديقة الثعالب مغلقة بشبك معدنى كما خيل إلى أنى أراه فى اليوم الأول ، بل بسور من الأسمنت مرتفع حتى لا يسمح لى بمشاهدة أى شيء فى الداخل " .

ولما داخلته الرغبة فى إدراك ماحدث ، إن استطاع الى ذلك سبيلا ، تسلق الحائط حتى أعلاه واكتشف إذ ذاك هذا المشهد الجديد :

" كانت جميع الاقفاص ذات الشبك المعدنى تلتصق بالسور الذى واجهنى بادئ الأمر . فكما لو أن السور فى العشرين من يوليو هذا – وهو تاريخ الزيارة الأولى – قد ظهر لى شفافا " .

ومن السهل أن ننادى بالوهم ، وتلك فرضية مقبولة على أى حال ولكنها تفتقر الى البرهان ، شأنها شأن فرضية الصحة المطلقة فى الظاهرة التى لاحظها " بروتون " (١).

مثلما تنفذ الموجات الهرتزية فينا من كل جانب وتظل مع ذلك غير مرئية وبعيدة عن الإدراك بدون كشّاف معدنى مناسب ، ومثلما تخترقنا فى كل إتجاه ظاهرات كهربائية لاتحصى دون ان ننتبه لها ، كذلك نحن غارقون من قمة الرأس الى أخمص القدمين فى سُحب الصدفة الموضوعية واشعتها دون أن نعى ذلك عادة . ونحن أشبه ما نكون بالشخصيات المرسومة على السجاد والتى تحلم فى الروايات وتنسى أن مادتها قد صنعت من سدى وصورة أُقحمت فى السجاد .

---

(١) ميشيل كاروج . مرجع سابق ص ٢٤٨ ، ٢٤٩

إن أول السجون وأقلها أملا في النجاة أن يخال المرء نفسه حرا وهو ليس بحر . وعندما يقر بوجود السجن ويحدد مواقع أسواره ويزن حراسه ، يستطيع حينئذ بالرغم من عذابه ان يضع خطة لنجاته وأن ينقذها وينجح فيها ذات يوم .

ولكن الحرية الخيالية سجن ختمه السجين بنفسه ، فهو يحلم دون جدوى بحريته الكاذبة ولايفعل شيئا ، وليس بوسعه حتى أن يستوعب إمكانية قيامه بأى شيء ليكتشف ما هو فى الخارج .

ولذلك فإن هذا الشعور الخارق " بالإنتظار " الذى تشع أنواره فى السريالية وفى فكرة " بروتون " بوجه خاص إنما هو مفتاح الحرية الذهبى . وليس الأمر انطباعا ذاتيا لاجدوى فيه بل هو فعل داخلى وهو إرتخاء وثاقنا بالسيور التى تربطنا بالحتمية .

وليس فى عصرنا من حركة فكرية تضمنت التعطش إلى الحرية أكثر مما تضمنت السريالية ، لأنها تبتغيها بدون حدود على الإطلاق . فلا عجب إذن أن يكون همها الأول فى وعى الحتميات التى تثقل كاهل الإنسان كيما نقيس أبعاد العقبة التى تعترض سبيل الرغبة الكبرى . وليس بين المعاصرين من عانى شعورا بالإنتظار أكثر شدة .

فما عسى أن يكون هذا الانتظار سوى وعينا بأننا مقيدون فى الواقع المألوف ، وأن الحرية اللامحدودة تلامس هذا الموقع وهى جاهزة دوما للتدخل وقلب كل شىء إذا عرفنا فقط أن نمسك باليد التى لاتنفك تمدها إلينا عبر سور الظلمات اللامحسوس الذى يفصلنا عن حضرتها ؟ (١).

وعندما يهيم " بروتون " دونما هدف محدد على إمتداد شارع " بون نوفيل " فإنما يشكل ذلك قاعة إنتظار فى الهواء الطلق ، قاعة الخطى الضائعة التى تحدث فراغا غريبا فى قلب المدينة التى تعج بالناس :

" لست أدرى لأى سبب ، فإلى هنالك تقودنى خطاى وأذهب على الدوام تقريبا دون هدف محدد ودون مايحملنى على ذلك سوى هذا المعطى الغامض وهو أن " ذلك " سيحدث هناك " (نادجا) .

إلا أنه لابد لنا من الإشارة الى أن الآلية بوصفها سبيلا من سبل التعبير عن الصدفة الموضوعية لايمكن أن تستخدم جزافا لأغراض فنية مزعومة . فهى وحى شبه مقدس لايمكن تصحيحه إنطلاقا من قواعد خارجة عنها . وهى لاتضطلع بوظيفة أدبية محضة

---

(١) ميشيل كاروج . المرجع السابق ص ٢٥٤ – ٢٥٦

على هامش الحياة ، ولايدخل ضمن مهامها التزويد بالنفايات كما يفترض الكثيرون من المحللين النفسيين ، بل هى كشف عن الحياة ووسيلة يتجلى بها التواصل بين الشخص والإنسانية وحتى الكون .(١)

كما تفسر الصدفة الموضوعية أيضا اللعبة التى إستهوت السرياليين واطلقوا عليها " الجثة الشهية " حيث يكتب كل واحد منهم جملة على ورقة دون أن يراها الآخرين وتصّف الاوراق إعتباطا فتنتج عن ذلك صورا وتعبيرات مدهشة وجديدة ، وهو ما يلتقى أيضا مع تحطيم المنطق الواعى فى الكتابة ..

وإذا ما روعى فى اللعبة الأسلوب السريالى الحقيقى أفضى ذلك إلى صيغة حقيقية لتطبيق مبدأ الآلية ، إذ يكتب كل كتابة عفوية محضة دونما حساب لآثار مفترضة ، وأفضى فى الوقت نفسه الى تطبيق لمبدأ الصدفة الموضوعية لأن النتيجة النهائية لاتُستخلص إلا بمزاوجة هذه النصوص . ولقد ظهر بكثير من الأمثلة أن الجمل المستخلصة غالبا ما تمتاز بطاقة شعرية كبيرة وأنها قد تبرز على وجه الخصوص حالات متميزة من التواصلات النفسية البعيدة .

وليس من شك فى أن أجمل الجمل المستخلصة تلك التى زودت هذه اللعبة بإسمها السريالى : " ستشرب الجثة الشهية الخمرة الجديدة " .

وقد إستطاع " بروتون " ، عن طريق تبديل فى هذا الأسلوب بطريقة الأسئلة والأجوبة أن يحصل واصدقاءه على بعض التعاريف المدهشة :

ما النهار ؟

امرأة تستحم لدى حلول الليل .

ما الجيش ؟

نصف مرتب

ما الحب الجسدى ؟

إنه نصف اللذة (٢)

---

(١) المرجع السابق ص ٢٥٧ (٢) المصدر السابق ص ٢٧٤– ٢٧٥

[٤]

" نحـــــن أعلـــنـــا أن أى شــــىء
يفعــلـه الإنســـــــان هــــو فــن..
الأرض الكبيـــــــــرة فـــــــن ..
الـعندليـــب فنــــان كبـيـــــــر "

جون آرب

ها قد جئنا إلى مربط الفرس كما يقولون .. فرغم الثورة النظرية .. والأدبية التى قامت بها السريالية .. الا أنها تظل أوضح تأثيرا فى الفن التشكيلى ..أو يصبح الفن التشكيلى هو علامتها المميزة وأوضح مظاهرها وبالتالى يعتبر ما سبق مقدمة تساعد على فهم الثورة السريالية فى الفن التشكيلى .. ورغم أن بريتون يظل هو الـ " بابا " .. والمفكر الأول ، إلا أنه على المستوى العام ليس أشهر الأسماء السريالية فربما يجيء قبله " دالى " .. فهو وماكس ارنست وميرو ومان راى وغيرهم من الفنانين التشكيليين هم الذين نشروا السريالية " فى الأرض " بأسرع مما فعلت كتابات بريتون نفسه وغيره من أدباء السريالية .. فالتصوير يأتى أكثر وضوحا من النصوص المكتوبة .. حتى أن الشاعر السريالى جون شيستير Jean Schuster يقول أن أفضل كتابين عن التصوير السريالى وهما كتاب اندرية بريتون " السريالية والتصوير " وكتاب جوزى بيير Jose Pierre " السريالية " يكمل كل منهما الآخر فى التأكيد على أن " التصوير السريالى يتضمن السريالية وليس العكس " . (١)

والموقف هنا يشبه الحال بين القصة أو الرواية التى نقرأها مطبوعة ، وبين نفس الرواية عندما تتحول إلى فيلم سينمائى . فتذيع شهرتها ويسمع بها عدد أكبر بكثير من الناس . ففى الحالة الأخيرة تتحول الأوراق الى نجوم لامعة ، ويتجسد الخيال شخوصا ومناظر وأضواء وأصوات .

هنا يصبح غير ذى معنى مناقشة إدعاءات بعض النقاد الذين يقولون بأن الفنانين السرياليين وجدوا إحتراما وإثباتا أكبر لأمكانيتهم خارج الحركة السريالية .. لدرجة أن كارول ويلكر Carole Welcker ترفض أى مساهمة من جون آرب فى السريالية متجاهلة قول " آرب " نفسه فى كتابه " أيام جرداء " "Jours éffeuilles " كانت – أثناءالفترة السريالية كتابتى الشعرية وكتابتى التشكيلية قريبتين لبعضهما " .

وقد حاول بعض النقاد الحديث بإحترام عن ماكس ارنست واندرية ماسون وخوان ميرو ولكن من خلال السعى لفصلهم عن الحركة السريالية والتأكيد على أن الجدارة الفنية والإحترام تحتم قطع كل الروابط مع السريالية . وبالطبع من السهل إدراك الموقف العدائى لهؤلاء النقاد تجاهها .

(1) J . H . Mattheus . The imagery of Surrealism. Syracuse University Press. 1977. P13.

ومثلما استفاد السرياليون من كتابات الرمزيين أمثال بلاك ورامبو وبودلير والفلاسفة أمثال نيتشه وهيجل وماركس وغيرهم بقدر ما حملت هذه الكتابات من حوافز سريالية ..

كذلك استفاد السرياليون من إنتاج بعض المصورين السابقين لهم بقدر ما لدى هؤلاء أيضا من عناصر سريالية .. وهنا نميز بين فنانين سابقين بفترات – متفاوتة الطول على السريالية ، وبين المدارس التى سبقت السريالية مباشرة مثل المستقبلية والدادية والتى ساهمت فى تبلورها .

فى الماضى .. إستهوى بعض الفنانين تصور الملائكة والشياطين وإستدعائهم فى لوحاتهم ، وأعتبرت هذه موهبة سحرية .. هذا فضلا عن فنانين آخرين إستهواهم تصوير الموضوعات الدينية بما فيها من حساب وعقاب وأحداث فيما وراء الطبيعة " ميتافيزيقية " . وربما نجد أقدم هذه الصور فى أعمال الفنان المصرى القديم فى عصور الفراعنة .. ومن أشهرها رسوم " كتاب الموتى " .. وتمثال ابى الهول ذو الرأس الإنسانى والجسد الحيوانى و .. كما نجدها فى تصوير بعض فنانى المخطوطات المسلمين .

بل إن ويلفريدو لام Wilfredo Lam الكوبى وجد علاقة بين السريالية والودونية السحرية Woodoo Magic (١) التى لا تزال موجودة فى وطنها الاستوائى ..وهى نفس العلاقة بين السريالية و " التامايو " المكسيكية Tamayo . أى محاولة الجمع بين عناصر انثربولوجية قديمة مع الإستكشافات العلمية للاوعى .

إذا إقتربنا أكثر نجد هناك من يرى فى أعمال " جويا " (٢) عناصر سريالية ويكرسه كجد أعلى للسريالية .. مثلما نرى فى أعمال بوش Bosch فى أواخر القرن الخامس عشر وبخاصة فى لوحته المسماة : " حديقة الملذات الأرض " حيث تتحلق كائنات وأشكال غير

---

(١) الودونية : دين زنجى إفريقى الأصل منتشر بين زنوج هاييتى ويقوم فى الدرجة الأولى على أساس من السحر والعرافة .

(٢) فرانشيسكو جويا Francisco de Goya رسام ومصور أسبانى (١٧٤٦–١٨٢٨) عبر عن عصره وحياته فى أعماله . عُين مصورا رسميا للبلاط . ومع ذلك كان أجرأ مصورى عصره . من أشهر لوحاته " الماخا العارية " التى أراد فيها أن يصور لوحة عارية دون ذريعة ميثولوجية وان يسجلها فى واقعية صارخة . وقد أثر جويا فى العديد من فنانى القرنين التاسع عشر والعشرين . (أنظر محيط الفنون . الفنون التشكيلية – دار المعارف : ١٩٧٠ ص٣٨٤,٣٨٥) .

واقعيـة . وكذلـك فى أعمال بريجيـل Breughel ملامـح ومخلوقـات خياليـة . والمصـور الانجليزى وليم بلاك Blake (١٧٥٧-١٨٢٧) .

ويذهـب ج . هودين إلى حـد تأكيد أن الآليـة النفسية ليست شيئـا جديدا وأن مـاكس أرنست كان يدرك جيدا أبحاث ليونـاردو دافنشى فى هذا المجال . الإختلاف الوحيد - كما يرى - هـو أن ارنست لا يذكر شيئـا عن التأمـل الجمالى والعلمى الذى أثار وقـاد أبحاث ليونـاردو .

ويدعـم نافيـل ويستون هـذا الكلام بقـوله ان دافنشـى إقترح على الفنان حينما يجف خيالـه أن ينظر إلى فعـل العوامل الجويـة فى المبانـى القديمة أو مسـاقط الميـاه أو السحب ويسمح لخيالـه أن يفسـر ماذا ستصبـح عليه . (١) لكن إستخدام الخيـال هنا مختلف تماما عن الخيال السريالى . فالخيال فى حالة دافنشى يعنى التصور المستقبلى المعتمد على التفكير المنظم ، وأما الخيال السريالى فهو الخيال الحر بلاغرض سوى تجسيده فنيا .

ومع ذلـك فإن بريتـون يملك فكرا تحليليـا ومن نفس الطـراز الذى إمتلكه ليـوناردو دافنشـى كما يقول هربرت ريد (٢)

بل إن هناك رافدا آخـر من المؤثرات يبدو فى تأثر خوان ميرو بعـلامات ورموز المرحلة التصـويرية Pictographic لفن الكتـابة وهى المرحلـة التى كانـت تعبِّـر فيها الصـور عن الكلمات .

إن الفن السريالى لم يأت طفرة أو مفاجأة .. بل يمكن القول أنه أتى فى ظروفه التاريخية . فهو خطوة فى مسيرة الفن منذ القرن التاسـع عشر حين دخل الفنان - فضلا عن محاكاة موضـوع خارجى - مركز العمـل الفنى ، وحين بدأ الفنان وتغير وضعه ليكون شعبيا - أى ينتقل من كونه رسام الصفوة أو الحكم ليختار موضوعات - ويعيش حياة - شعبية .

وبعد قرون طـويلة من إرتباط الفـن بالدين ، وبقـاء الفن الأوربى حتى نهايـة القرن الثامن عشر فى خـدمة الكنيسـة ، بغض النظر عـن حياة " الجمهور " الدنيـوية .. نصل إلى القرن التـاسع عشر . وعندمـا بدأ اليأس مـن تحقيق الأهـداف التقليدية للصـورة - مثل التعبير عن البيئة بشكل واقعى أو رمزى أو توضيحهـا أو زخرفتها - وبدأ أيضـا اليأس من دقة العقل والإعتماد على المدركات المادية وحدها والبحث عن طريقة لتوصيل مدركات معينة

---

(1) Naville Weston . Kaleidoscope of Modern Art. Harrap. London. 1972.
(2) H. Read . The Philosophy of Modern Art P. 46

للآخرين لكى يحسوا بنفس الإحساس الصـــادر منه .. إذا بـدأ كـل ذلـك كانـت الدادية والسريالية خطــوات طبيعيـة على خـط الفـن (١).

يستعرض لنا هيلد زالوسر بشكل منطقى وتحليل سليم التطورات العريضة التى أدت إلى ظهور الحركة السريالية فى الفنون التشكيلية :

فى خلال القـرن التاسع عشر بدأ مظهـر جديد أخذ يبرز ويـزداد وضوحا ، هو ثقـافة الطبقة الشعبية التى تقدمت بفلسفة لنفسهـا وإتجاها خاصا بها وفنا لها ، وهذه الفلسفة هى الفلسفة التـى تؤمن بالتطـور وتصطبغ بالرومـانطيقية ، ولقد ساعـدت الاختراعات الكبرى والمكتشفات العلمية على وجودمادية اتجهت إلى ما يـلائم مطالب طبقة بورجوازية سليمة غنية راغبة أشد الرغبة فى الحياة والتمتع بما فيها .

وكان على الفـن أن يجلب المتعة لهذا الجمهـور، الذى لم يكـن قد أصيب بعـد بالتفكير المؤلم . وهكذا سينشـىء الفنـان لأول مرة أعمالا لجمهور تحدد ذوقه ، لأنه حتى لـو كانت فكرة الجمهور غائبـة عن ضمير الفنان حين ينشـىء فنه ، فإن هذا العمـل نفسه قد أنشىء للجمهـور ، أضف إلى ذلـك أن الفنان قـد أصبح متصـــلا بعصره ومتأثـرا به مهما بلغـت عبقريتـه . وهكذا كـان الفن فى القـرن التاســع عشر المثل الحـــى لتـلك الثقـــافة المـادية العقـــلية . ولايصــح أن ننســى أننا نجـد أســاســا فنيـا خـالصا فى المذهـب الإنطبـاعـى L'Impressionnisme. فالفنـون التشكيلية فى القـرن التاســع عشر بما تعيه مـن مذهـب طبيعى وعلمى ، تمثل اللحظـة الوحيدة فى تاريخ الثقافة الأوربية التـى تجرد فيها الفن من كل مؤثر دينى أو روحى ، مكتفيا أن ينقل بأمانة بعض جوانب الحياة .

ونستطيع أن نقول أنه إذا كـان المذهب الانطباعى قد وصل إلى تلك القمـة التى ارتقاها سيزان Cezanne فإن ذلك لايرجع إلى آرائه وإنما على العكس قـد بلغ ذلك الاتقان رغم تلك الآراء بفضل واحد من أعظم المصورين . ولكن ذلك لاينفى أن المذهب الانطباعى فى أساسه مذهب غير روحى ، مثله كمثل الفوفزم Fauvisme (الحوشية) الذى سيدع هو أيضا القيم الروحية للعمل الفنى حين يعلـــن أن ما كان يدعوه الانطباعيون "جانبا من الحياة " يجب أن يكون فى الـواقع " متعة للعيون ! " . وإذا كـان الفن الانطباعـى ذا جانبين هما التفكير العلمى من ناحية ، وإرضـاء الحواس من ناحيـــة أخرى ، فإن مذهب الفوفزم Fauvisme يحاول جهد مايستطيـع أن يرضى طبقة قـد أصابها الإنحلال فعلا .حتـى بين ذلك الجيل

(1) Nahma sandrow : surrealism, Theater, Arts, Idea . Harper and Row Publishers, New York 1972. P. 51

نجد خوارج على هـذا الفن من بينهم ثلاثـة يسيرون باحثين عن عقيدة جديـدة ؛ فقد هرب جوجان Gauuguin من هذه الجماعة العقيمة يحدوه الأمـل فى أن يجد لدى البدائيين المنابع الحقيقية للإلهام الفنى ؛ واستـوحى فان جوخ Van Gogh المشاعر الدينيـة فى تصاويره ، وإننا لواجدون لدى فان جوخ مايشعرنـا شعورا ملموسا بتلك العلاقة الخفية بين الشعور الدينى والعمل الفنى ؛ والفنان رسول قبل أن يكون فنانا .

وثالث هؤلاء الخوارج هوسيزان Cezanne . إن مأسـاة الفن فى القرن التـاسع عشر تبلغ لـديه أحـد اطوارهـا ؛ ولكن سيـزان قد إستطـاع بمجهود فـوق طاقـة البشر أن ينقذ التصويـر مستخدما طرائقـه الخاصة ومستعينا بالـوسائل التصويريـة دون أن يلجأ إلى العواطف البدائية ، ولا الحماسة الدينية .

ولقد إستطـاع هذا الفنـان الفريـد ، بمجهوداتـه الخارقة أن ينفـخ الروح فى الـوسائل التصويرية ، وأن يجعل من المذهب الإنطباعى شيئا متينا .

وهكذا إستبعد من التصوير الناحية التى ترمى إلى المتعة ، ولن تجد لوحة أكثر خشونة وأشد عريا من لوحـاته ! واختفى كذلك كل ما يذكّر بالإنسان وحيـاته وحرارته الحيوانية ، واختفت الميـزات التى أحبها الانطباعيـون واستبدل بها سيزان عالما لاتضيئـه الشمس ، وجوا خارجا عـن نطاق الإنسان ، نجد أن الأشياء تسبح من عالم لازمـن فيه . وهكذا سار سيزان فى طريق إنشاء عالم اشتقت قواعده من صميم القواعد التصويرية (١) .

وهذا العمـل العظيم – بما بـذل فيه من جهـد وما أدى إليه مهـد إحدى الطـرق ، التى سيسير فيها الباحثون عـن فن جديد ، وعن تعبير جديد ؛ ذلـك لأن الطرق ستتشعب إبتداء من هذه اللحظة ؛ ويجب أن نذكر أن العمل الفنى يتبع من حيث قيمه عالمين : العالم الحسى والعالم العاطفى . والقيم الشكلية هى اللون والسطح والخط والفراغ والتكوين ، وهى التى تستشعرها حـواسنا . والقيم الروحية والتجريـدية هى : الشىء الذى يعيـه العمل الفنى ، والموضوع والمعنى والعاطفة ، التى يحملها وينقلها إلينا .

ولكن الإنطباعيين يذهبون – كما سبق أن قلنـا – باحثين وراء القيم الحسية. وتحليل الأسـاليب الانطباعية المختلفـة قد أبان لنا أنها تشمل عناصر لما قد أتى بعـدها من اساليب ،

---

(١) الازمة الـراهنة فى الفن بقلـم هيلدر. الوشر نقلهـا عن الفرنسيـة مصطفى كامـل فودة . مجلة الكـاتب المصرى . القاهرة . نوفمبر ١٩٤٧

وهذه العناصر وإن كانت قد حدثت بمصادفة ستحمل معنى جديدا وتصبح عاملا مهما فى الأسلوب الجديد(١).

إن الفن الانطباعى وهو فن طبيعى، قد بالغ فى إبراز ألوان الضوء حتى أدى ذلك الى إلغاء الحجم، ثم الى فناء الحقيقة الموضوعية، وسيحل محل الحقيقة الموضوعية الرؤية المؤقتة التى يقيدها الضوء فى لحظة معينة فيحيل صورة الشىء الى مجموعة من البقع الملونة تراها عيوننا، وسيكون لتحطيم الحقيقة الموضوعية نتائج خطيرة. الحق أن فناء الحجم فى الفن الانطباعى يرمى إلى أن يكون التصوير أقرب الى الطبيعة، وهذا التحطيم لايبدو واضحا، لأننا نستطيع بفضل تجاربنا أن نعيد بناء الشىء - دون وعى منا - مستعينين بهذه البقع الملونة، غير أنه ما أسرع أن يتطور الفن فيهمل إعادة بناء صورة الشىء ولايبقى إلاتحطيم الحجم.

وقام سيزان بخطوة أخرى؛ ذلك أنه إذا أهملت فكرة أداء جانب من الحياة كما يبدو فى لحظة معينة خاصة، وقصر الإهتمام على خلق عالم جديد، فإنه يسمح فى هذه الحالة بالسير إلى أبعد من ذلك وإبتكار أنواع جديدة يتطلبها الفن الطبيعى المقلِّد، فكما أن الشىء ذاته قد صار أمرا ثانويا، فإن الفراغ المحيط به - والذى كان يرُسم على أساس قواعد المنظور- قد أصابه هو أيضا تغيير فى الوضع.

فاختفى نهائيا من التصوير تقليد حجم الشىء. ومن العبث معاودة الكلام عن تشويه شكل المنظرلدى سيزان، فإن عدة دراسات وافية قد أوصلت تلك الأبحاث إلى درجة بعيدة من العمق، وقورن فى تلك الدراسات بين الدافع الحقيقى ومأأداه الفنان، وقورن بين المنظر الطبيعى الواحد لدى سيزلى Sisley ورسوم سيزان ليكتشف الغرض الذى رمى إليه الفنان بهذا التشويه المقصود.

وأخيرا تلك الضرورة القاهرة التى يضحى الفنان فى سبيلها بحقيقة المظاهر التى تبدو لعيوننا.

إن معجزة سيزان تبدو فى بحثه بعناد وإصرار عن قيم تصويرية جديدة إنتهت بأن كونت نظاما تجريديا. وهكذا نرى فى الفن الإنطباعى هذه الخاصية التى أصبحت أساس الفن الحديث؛ ذلك لأن تحطيم الحجم وإهمال المنظور هو التمهيد لرفض الفن الطبيعى

(١) وهكذا كان الطور الأخير للفن القوطى ممهدا لمذهب التوافق الذى ظهر فى عصر النهضة l'Horizontalisme de la Renaissance وهذا المذهب بدوره قد مهد فى أخريات أيامه لظهور الإتجاه الزخرفى فى اسلوب الباروك Baroque

كلية ، أى هو التمهيد للنظرية الجديدة فى الفن ؛ فكل محاولات الفن الحديث تتركز فى خلق عالم جديد فيه رؤية نفاذة داخلية ، وحقيقة عليا محل الحقيقة المادية الملموسة .

وقد كان تحطيم الحجم الخطوة الأولى فى تحطيم النظرة الفنية القديمة تحطيما كاملا . ذلك لأنه مهما إختلفت إتجاهات الفن الحديث وتعددت مظاهره ، فإن هناك عاملا مشتركا لم يهمل فيه قط . ألا وهو إهمال المذهب الطبيعى ورفض الحقيقة الخارجية رفضا باتا(١) .

ويجب أن نعترف بأن مثل هذا الإتجاه المحدد الواضح لابد أن يكون إستجابة لضرورات العصر ، وإلا فكيف يمكن تفسير أن كل المحركات الفنية فى عصرنا تتجه نحو فن تكون الأشياء فيه نقط بدء تتحول إلى عناصر مجردة .

بيد أنه يجدر بنا أن نعود إلى دراسة الموقف الفنى فى آخر القرن التاسع عشر . فقد رأينا إحدى المدارس تتخذ من أبحاث سيزان نقطة بدء وتحاول جاهدة ان تصل الى الشكل الخالص . وقد كان السطح التصويرى هو الشىء الأساسى لديها ، أما القيم الشكلية فتوجد وفقا لذلك السطح. وقد حاولت جماعة أخرى من الفنانين الشبان الذين يميلون الى مذهب فان جوخ Van Gogh أن تنهض بالتصوير من ناحيته الروحية ، أدخلت فيه الأبحاث النفسية وتحليل النفس والابحاث الدينية بل والسياسية .

وهكذا اتصل الفن بعوامل خارجة عن نطاق الفن وأخذ يعبر عنها ، وإستبدل بعالم المظاهر عالم النفس وعالم الإنسانية ، وحاول أن يجد فى النفس الإنسانية مايربطها بالجماعة البشرية ؛ وهكذا يعود الفن الى منابع الإلهام الأولى . وإذا كانت الآلام الغامضة لدى الإنسان الأول قد خلقت الفن حين أبرزت الرؤى الداخلية والظلام الداخلى الكامن فى أعماق النفس البشرية دون وعى من الفنان ، فإن الفنان الحديث سينطوى على نفسه ، وحين ينظر فى حنايا ضميره فإنه يعود إلى نفس المنابع الأولى الغامضة . وتحليل عقله الكامن وأحلامه وأفعاله غير الإرادية ونواحى نشاطه المتعددة تكشف له عالما مجهولا لم يكتشف بعد .

فالمذاهب الحديثة كالمذهب التعبيرى والسريالية والاورفية Orphisme ترمى كلها إلى غرض واحد – وإن اختلفت طرائقها – ذلك هو التعبير عن العواطف ، والسير مع الملهمات دون إخضاعها لأى إشراف ، وتصوير الأحلام التى تكشف عن رغبات ومخاوف غامضة .

---

(١) الازمة الراهنة فى الفن . مصدر سابق .



مارك شاجال . ١٩٥١.

فليس الأمر إذن في الفن الحديث أمر تصوير العالم الخارجي وتملق الحواس وإمتاع الأعصاب . والتصوير الحديث في المذهبين التعبيري والسريالي هو بحث مؤلم عن سر الحياة وسر الإنسان .

وإذا تركنا القرن التاسع عشر ودخلنا الربع الأول من القرن العشرين نجد أن الأكثر وضوحا هي العلاقة بين السريالية وأعمال " هنري روسو " و " شاجال " و " جيورجيو دي كيريكو " .. الذين خلقوا عوالمهم الخاصة والقلقة ..

فـ " روسو "Rousseau" (١) يصنف عادة كفنان ساذج Naive وتمتزج في أعماله الذاكرة بالتخيل ، واختار لها حقولا سيطرت عليها السريالية فيما بعد .. ..

(١) هنري روسو مصور ورسام وكاتب فرنسي ولد عام ١٨٤٤ ومات عام ١٩١٠ . لم يتعلم الرسم بشكل أكاديمي . ورغم انه يتجاوز الفنان البدائي او الفطري ، فانه يمكن أن يطلق عليه " القديس الشفيع " للمصورين التلقائيين لما تميزت به رؤاه من صدق ونظرته من طرافة . (أنظر د.ثروت عكاشة . مرجع سابق ص٤٠٨) .

مارك شاجال [1] (Marc Chagall) أقام فى باريس ٥ سنوات من ١٩١٠ - ١٩١٤ تعرف خلالها على الحركات الطليعية فيها وعلى سريالى المستقبل .. فى لوحاته جو ساذج طفولى يخلقه أسلوبه فى رسم الأشخاص القريب من الاسلوب الساذج Naive وألوانه الفاقعة الزاهية - بنفسجى - أزرق - أخضر - وخياله الطفولى أيضا فى إختلاط الكائنات والأشكال (شخص يقف على الماء او حيوان يجرى بين السحب مثلا) وهو فى كثير من لوحاته يعتمد فى الموضوع على ذكريات طفولته بالفعل .

وفى لوحات أخرى طبق أسلوبه المميز على موضوعات مستمدة من حياة الريف الروسى والحياة الشعبية هناك بما فيها من حكايات وأساطير .. ولا يمكن إغفال المسحة الشاعرية التى تلف أعماله .. وقد عاد الى فرنسا عام ١٩٤٧ ليستقر فيها . وكان قد أقام فيها أيضا بضعة سنوات بدءا من عام ١٩٢٢ . وقد اتهم شاجال السرياليين بأنهم يملكون نظرة أدبية فى معالجة قضايا التصوير ، وهى نفس التهمة التى وجهت الى شاجال فدافع عن نفسه بأنه خلق وحدة لا تنفصم بين الشعر والتصوير .

" دى كيريكو " [2] الذى وصل إلى باريس عام ١٩١١ أنتج بين عامى ١٩١٢-١٩١٥ بعضا من أغرب وأكثر الرسوم قلقا فى تاريخ الفن .. هناك ساعات تقف بكسل شديد .. وأشخاص مبهمين .. دخان قطار يسير .. ظل لطفل يجرى .. واضاءة مسرحية .. لا نستطيع الهرب من رعب هذه اللوحات بتصور عدم واقعيتها .. وقد رسم دى كيريكو كثيرا من لوحاته من مدن شمال ايطاليا حيث استمد منها نوعا من الضوء ونوعا خاصا من خلود حزين .

وخلال الحرب العالمية الأولى قابل المستقبلى كارلو كارا Carlo Carra وطورا معا الأسوب المعروف بتصوير ما وراء الطبيعة " ميتافيزيقى " وقد ألهمت رسوم فترته الأولى فى باريس على الأخص كلا من ماجريت وتانجى وارنست . الا ان دى كيريكو تراجع بنهاية الحرب العالمية الأولى عن أعماله السابقة وعاد فى رحلة عاطفية من خلال فن " رافائيل الهادىء " ليتجول خلال التاريخ بدءا من القياصرة الرومان ،ومكرسا نفسه لدراسة أساليب رواد عصر النهضة فى إطار تزيينى .. وكان من نتائج هذا التحول أن أطلق

(١) شاجال مصور ورسام ونحات فرنسى من أصل روسى ولد عام ١٨٧٧ فى فيتبسل بغرب روسيا ومات عام ١٩٨٥ .

(٢) جورجيو دى كيريكو Giogio De Chirico مصور وكاتب ايطالى ولد عام ١٨٨٨ ومات عام ١٩٧٨.

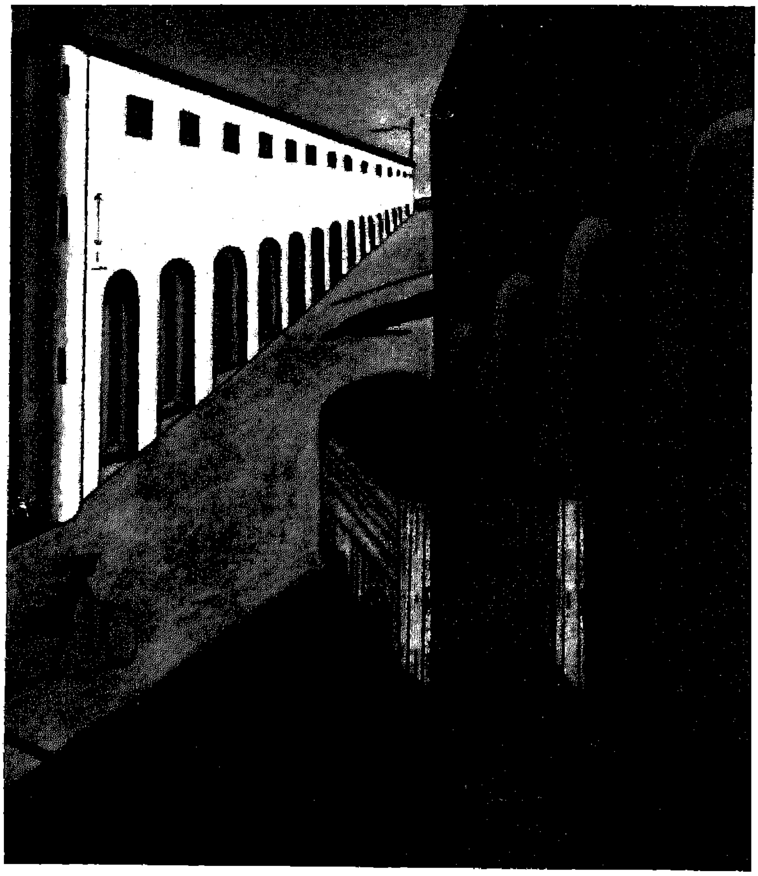


«رأس بدبابيس رسم» عمل فنى للأديب جون كوكتو . كولاج. ١٩٢٠

عليه بريتون : الجبان والغشاش .. وكتب رايمون كينو Raymond Queneau فى مجلة الثورة السريالية عام ١٩٢٨ يقسّم عمله الى مرحلتين : الأولى والسيئة .. وعندما أقيم معرضا لأعماله الأخيرة فى جاليرى ليونس روز نبرج Leonce Rosenberg فى أوائل نفس العام أقام السرياليون فى نفس العام معرضا لرسومه الأولى كإحتجاج على المعرض الآخر .وعرضوا فى نافذة الجاليرى نموذجا من البلاستر لبرج بيزا المائل محاطا بأحصنة مطاطية قليلة وأثاث بجوار لوحة كتب عليها " هنا يرقد جيورجيو دى كيريكو " ..

ويذكر هنا فى قصة الصراع بين السريالية ومعارضيها موقف جون كوكتو الذى تصدى للدفاع عن دى كيريكو وكتب مقالة عنه بعنوان " السر الدنيوى "Le Mystère Laic" حاول فيها تفنيد أراء بريتون تماما والسخرية من فرويد ، وأطرى بسخاء على لوحات دى كيريكو الأخيرة . وانتهز الفرصة فهاجم الفنانين الذين " إستحضروا أسرار اللاوعى " .

على كل حال لقد أعد دى كيريكو الساحة لاستقبال كل ماتلى ذلك من مظاهر التعبير



« غموض وكآبة شارع » لوحة للفنان جورجيو دى كيريكو عام ١٩١٤ .

عن قوى العقل الباطن ، فهو الذى أنار الطريق ووضع تصورا لمنظورات ذلك العالم المسرحى العجيب الخيالى ورسم آفاقه - تلك الآفاق البعيدة " المفعمة بالمغامرات " والتى أولع بها السيرياليون أيما ولع .

إستمد الفنان إلهامه من المشاهد المخمورة التى إصطدم بها فى مدينة تورينو Turin حيث الأروقة المقنطرة وقد ألقت بظلالها فى خيلاء وتكبر، وحيث الميادين الترابية اللون وقد سكنتها التماثيل ذات الأوضاع الحزينة ، وحيث السماوات الحالمة ذات الاطوار الغريبة وقد أتت متأخرة عن موعدها فى أمسيات فصل الخريف مما بعث فى نفس الفنان شعورا بالاغتراب عن الذات كان من أثره أن جعل من طفولة الفنان ضربا من ضروب التجوال فى عالم إغريقى جديد .

كان والد دى كيريكو مهندسا بالسكك الحديدية وهو الذى أشرف على إقامة إمتداد لخطوط السكك الحديدية على طول ساحل البحر بدءا من فولوس Volos فى تيسالى Thes-saly حيث ولد دى كيريكوو " نهاية بضواحى المدينة . ومازال هذا الخط قائما حتى يومنا هذا .

وكما يقول فيرنر هيلفيج Werner Helwig فى " ديكريكو ، رسومات ميتافيزيقية" Dechirico, Metaphysical Paintings فإن "كل من إستعملوا هذا الخط يعرفون ما به من سحر ذو طراز عتيق بعرباته المفتوحة للريح وقاطرته التى تعصف وتنفث الدخان بشكل صاخب وعنيف " ولقد ظهرت كل هذه التفاصيل فى أعمال دى كيريكو المرة تلو المرة، حتى أن بيكاسو فى يوم ما قال عنه أنه " رسام محطات السكك الحديدية " (١).

وتحمل لوحات دى كيريكو أسماء مثل " أحزان الرحيل "Melancholy of Departure" و " الرحلة المحفوفة بالقلق " "The Anxious Journey" و " رحلة بلا نهاية " "Endlaess Voyage" وتفوح من رسومات ديكيريكو رائحة السفر والترحال وفيها نجد الكثير من السمات الغالبة للسفر والتجوال كالساعات والسفن والأرصفة والأعلام والشارات وخرائط لقارات وهمية من وحى الخيال وقد رسمت عليها بالنقط خطوط لسير الرحلات البحرية ، إنها ، على حد قول مارسيل جان Marcel Jean ، " رحلة غريبة لا حركة فيها " وفى حقيقة الأمر فإن البحر لايظهر أبدا فى أعمال دى كيريكو، ولكن المرء دائما مايشعر بوجوده على مرمى حجر فيكاد أن يستنشق تلك الرائحة المميزة للموانىء والمراسى وقد حملتها رياح الخريف التى تصفر فى المدينة فى الامسيات الحزينة ، بل إن الجدران الداخلية للمبانى عنده تبدو مكسوة بالشرائح الخشبية كما لو كانت الواح من خشب إحدى السفن . أما الشوارع والمبانى فترتفع عاليا فى زوايا مجنونة كتلك التى تتخذها المركب فى إنحنائها وهى تغطس وسط أمواج البحر العالية .

أما عن تأثير الدادا فمن المعروف أن عددا من الفنانين السرياليين الاوائل شاركوا الدادية أولا وفيها بدأوا مغامراتهم الجريئة .. فقبل إعلان الدادا رسميا عام ١٩١٦ من زيورخ كان دى شامب ومان راى وبيكابيا عام ١٩١٤ فى نيويورك يبتكرون " الدادا " أيضا دون أن يجدوا إسمها .. تلك التى كانت " ضد ميكانيكية العالم " كما قال جون آرب..

(1) A . W . Rossabi . Max Ernst, Edited By David Lavid Larkin . Ballantine Books, New York. 1975.

والذى يقول أيضا : " كانت ليالينا الإفريقية ببساطة إحتجاج ضد عقلانية العالم . أعمالى من الجواش والنحت البارز كانت محاولة لتعليم إنسان ما قد نساه : أن يحلم وعيناه مفتوحتان . نحن أعلنا أن أى شىء يفعله الإنسان هو فن .. الأرض الكبيرة فن.. العندليب فنان كبير ..الخ " (١)

هكذا تبدو خميرة الرؤية التشكيلية السريالية لدى بعض من روادها .. وقد تابعنا فى الفصل الأول على الأخص رحلة الفنانين التشكيليين من الدادا إلى السريالية. إلا أننا هنا نحاول أن نبرز الجوانب الخاصة بالفن التشكيلى فى هذه العلاقة .. فقد كان لدى جميع الفنانين السرياليين نفس الخلفية النظرية أو فهم لها على الأقل .. وذلك الحس الشديد بالثورة .. وتلك الجرأة على تنفيذها بوسائلهم ورؤاهم المتنوعة .

مارسيل دى شامب مثلا أرسل عام ١٩١٩ لأخته فى باريس " العمل الجاهز غير المُرضى " .. مع بعض التعليمات بشأنه : أى أن يتدلى كتاب فى علم الهندسة مفتوحا من أركانه الأربعة من شرفة اخته فى شارع كوندامين La Condamine . وبواسطة المؤثرات الجوية تجعدت وبهتت بديهياته ورسومه البيانية .



مارسيل دو شامب عام ١٩٥٨.

(١) مقالات لآرب طبعت بمقدمة كتبها جيمس تراك سوبى فى نيويورك عام ١٩٥٨ بالاضافة الى مقالات لاخرين ..

ودى شامب هو الذى أضاف شاربا على لوحة الموناليزا فى مرحلته الدادية .. وهو الذى عرض عام ١٩١٤ حامل قوارير معدنى إشتراه من الشارع ووقع عليه بإسمه كعمل فنى له .. وكل أهمية الاشياء الجاهزة التى عرضها الداديون هى فى إدراك مفهوم الفنان فى اختيار وعرض شىء جاهز الصنع .. وقد قامت التكعيبية بإستخدام خامات جاهزة فى أعمالها بقصد إستغلال خواصها التشكيلية أو الزخرفية .

كما طور دى شامب وبيكابيا فى نيويورك أثناء الحرب نمط الرسوم الالية الخادعة أو الوهمية Pseudo- Mechanical Diagrams من خلال التعبير عن الوظائف والرغبات والإحباطات الجنسية . هذه الاستقصاءات للغرائز فى صراعها مع التقاليد جعلت رسومهم شفرات نفسية هامة بالنسبة للتحليل النفسى الفرويدى .. رغم أنه عندما عرض بيكابيا منها فى صالون الخريف عام ١٩١٩ أثار سخط أعضائه ، وعارضوها تماما واستبعدوها من التحكيم .. أحدهم " ديفاليير Desvallieres " - الذى عرض صورا دينية – سأل بيكابيا : ماذا فعلت خلال الحرب ؟فأجابه الاخير: "كنت أثقب الجحيم" (١).

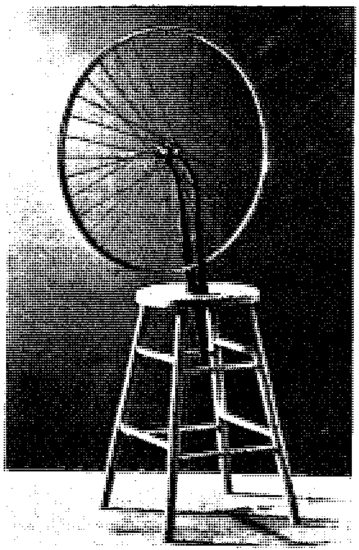
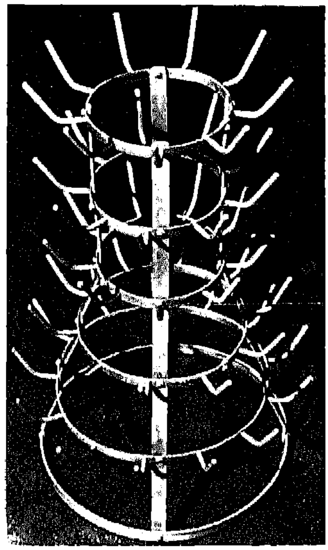
هذا بينما استمر آرب على مدار مشواره الفنى يقدم أعمالا ذات بعدين وقد إستقر فى روعه أن هذه الاعمال " تتبع قانون الصدفة " إلا أنه مع مرور الوقت بدأ يميل تدريجيا نحو فن النحت ذى الأبعاد الثلاثة .

ويقول هربرت ريد " ولعل آرب هو أكثر السرياليين سريالية ذلك أن أعماله تنم عن تغيرات جوهرية فى المادة بفعل التصاريف الخفية للقوى الطبيعية : فالماء يجعل الحجر سطحا أملسا ، والرياح تكدس الثلج وتصوغه على الشكل الذى يحلو لها ، بينما تنتفخ ثمرة الكمثرى فتبلغ قمة إكتمالها ، والشىء ذاته يحدث مع البللور . وهكذا نرى النسق الذى سار عليه آرب فى اختراعه لمخلوقاته المكتملة : فالفن على حد تعبيره هو الثمرة التى ولدت من أعماق لاوعى الإنسان (٢).

يرى كثير من النقاد أن " سرياليّ المستقبل " لم ينتجوا فى مرحلتهم الدادية فنا ذو شأن كبير ..فقد كان تأثير الدادية الأساسى ثقافى / إجتماعى – لهز التقاليد الإجتماعية والفنية السائدة وتبنى شعار باكونين الفوضوى " تخريب هو أيضا إبداع " .. ويقول الناقد الكبير هربرت ريد عن انتاج الدادا : " إن بعض هذه الأعمال تبدو لنا اليوم غارقة فى العادية ولكن لاينبغى نسيان أنه تم فعل ذلك لتحطيم جميع المحاذير فى الفن ولتحرير التصور

---

(1) Malcolm Haslam . op. P 47.
(2) H. Read, Aconcise history of modern painting, P 140

من أعمال مارسيل دو شامب الجاهزة:

إلى اليمين : حمالة زجاجات . ١٩١٥ . وإلى اليسار : عجلة دراجة . ١٩١٣ .

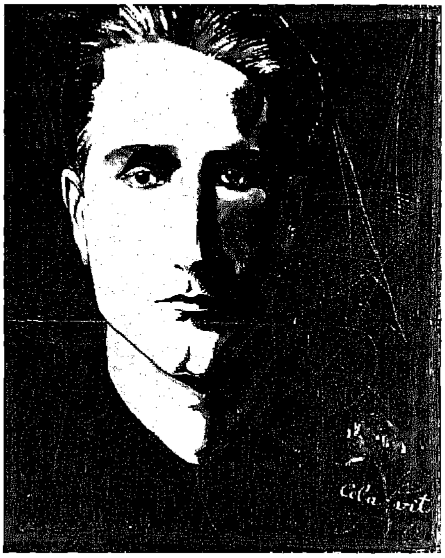
البصرى بشكل تام " (١) . يوضح ريد أن السريالية تميزت عن الدادية " بما حظيت به من منسق ذكى وذى نفوذ وتأثير عميقين . فالواقع أن بريتون كان يرفض دائما أن يطلق عليه أحد لقب الزعيم وله العذر فى ذلك ، فإن فكرة الزعامة فى حد ذاتها لاتتفق فى شىء مع مادعت اليه السريالية من حرية الفكر والعمل " (٢)

إلا أن هذا لم يمنع ناقد آخر من القول أنه : " بدون الدادية فإن فن ارنست ودالى وميرو وارب يكون غير وارد تاريخيا .. فالدادا ولدت فى أزمات الحرب العالمية الأولى ، إجتمعت فى باريس مثل " قوارب نجاة " . لقدكانت سلاحا لقوة رائعة " (٣)

بعد أن استنفذت المعارك بين بريتون وتزارا طاقتها وخفت صوت الدادا حتى إنتهى وارتفع صوت السريالية وتبلور بمن انضم من الفنانين والادباء إلى بريتون.. أخذت السريالية فى الفن التشكيلى تتضح وتتأكد من خلال البحث النظرى والإبداع الفنى.. معارض كثيرة للفنانين السرياليين بعد إعلان بيان السريالية الأول .. وجاء نشر كتاب

(1) H . Read. IBID.P.120 (2)Herbert Read. Op. Cit. P 129 - 130

(3) J.P. Hodin. Modern art and the Modern Mind. Leveland and London 1972. P47

إلى اليسار : صورة شخصية لمارسيل دوشامب رسمها مان راى عام ١٩٢٣ .
إلى اليمين : صورة شخصية لتريستان تزارا رسمها هانز بللمر عام ١٩٥٤.

بريتون " السريالية والتصوير " فى فبراير ١٩٢٨ ، أول محاولة نظرية متكاملة فى هذا المجال .. فقد تضمن الكتاب مقالات عن بيكاسو وبراك وميرو ودى كيريكو وماكس ارنست ومان راى واندريه ماسون نشرها من قبل فى " مجلة الثورة السريالية " بالإضافة إلى مقالات اخرى عن جون آرب وايف تانجى .. وعرف بريتون التصوير السريالى بأنه " الذى يربك المشاهد ، ويحرض إستجابته من عين الوعى " (١).

منذ ولادة السريالية أخذت شكل الظاهرة العالمية ووجدت تجاوبا وإنتشارا من الفنانين والادباء الشبان وبخاصة فى اوربا ، فكان ماكس ارنست الالمانى أول فنان أجنبى يدخل فيها .. ثم توالى الأعضاء : من اسبانيا خوان ميرو ولحقه سلفادور دالى، وفى بلجيكا شقت طريقها خلال العشرينات وكسبت رينيه ماجريت . بل حينما بدأ الفعل السياسى للحركة فى خلال سنوات الحرب العالمية الثانية إزدهر الجانب الفنى أكثر فكان أول من دخلها من الإنجليز رولاند بينروز Roland Penrose ودافيد جاسكوين David Gascoyne.وشكلا نواة جماعة سريالية فى لندن نمت خلال الثلاثينات ، ضمت المصور بيورا

(1) André Breton . Le Surrealism et la Peinture . N. R. F. Paris.

Burra والكاتب والمخرج السينمائى هيمفرى جانينجز Humpherey Jannings والمصور ادوارد جيمس . بل أتـى من جزر الكنارى إلى باريـس اوسكار دومينجيوز Dominguez الذى طور عـام ١٩٣٥أسلوب ال " ديكالكومـانيا Decalcomanias " وهو أسلـوب لنقل الصور والرسـوم من ورق معد خصيصا لذلـك إلى خامات اخرى كالـزجاج والخشب .. وكان اوسكـار يضع سطـح ورقة فوق أخـرى مغطاة بالجواش وعـن طريـق الضغط بين السطحين تتشكل أشكال غريبة وهو تطبيق أخر للصدفة الموضوعية .

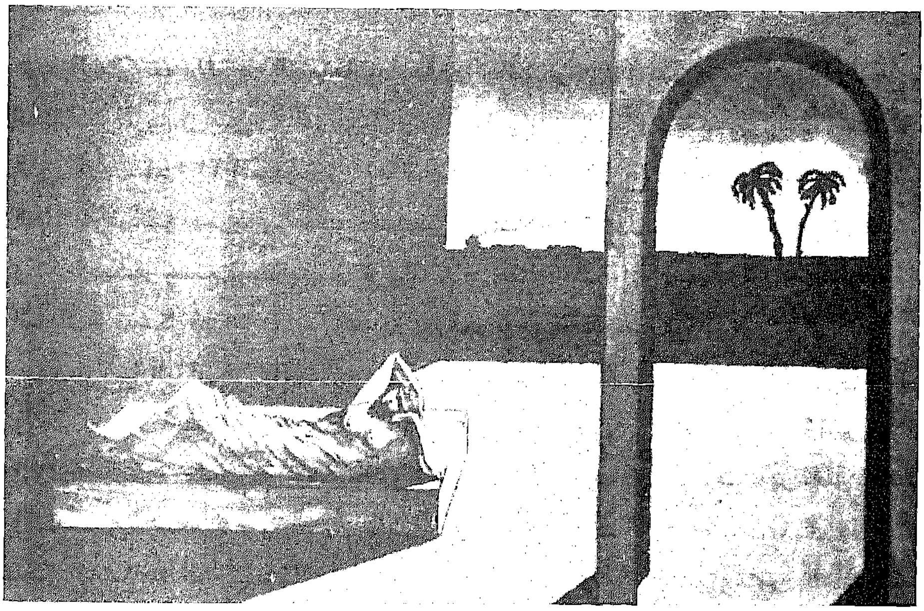
ومن استراليا أتى " ولفجـانج بالين Wolfgang Paalen الذى خلق صـورا من تأثير وكانت هـذه الطبعة الأولى مزودة بصور عديـدة لأعمال فنية . ثم ظهرت طبعـة أخرى عام ١٩٤٦، ومزودة بملحق عن « مكونات ومنظورات السريـالية الفنية » . ثم ظهر نفس الكتاب فى طبعتين اخريتين عام ١٩٦٥ عن دارى نشر "Brentano's" و "Gallimard" فى باريس. دخان الشمع على الورق .. ومن برلين أتى إلى بـاريس عام ١٩٣٦ هانز بللمر Hans Bell-mar ليلتحق بالسريـالية وأحضر معه كتاب صـور فوتوغرافيـة لدمى صورهـا بحيث أن أطرافها وتعبيراتها تستدعى إثارة جنسية إستحواذية تذكرية ..

وهكذا حاول كل فنان يـدخل السريالية أن يضيف اليها أساليبا جـديدة وأن يوسع من دائرة مخيلتها ونشاطها ..

من هنا يمكن القـول أن السرياليين لم يبتدعوا وسيلة أو اسلوبـا (تكنيك) واحدا كما فعل التكعيبيـون أو البنائيـون مثلا .. حيـث نجد فى التكعيبيـة الإصرار على رسم الشكـل بخطوط هندسيـة تحلله .. بالطبع وراء أى مدرسـة فنية خلفية نظريـة.. ولكن السرياليين كانت تجمعهم هذه الخلفية فقط .. وتفرق بينهم الأساليب والوسائل .. فسلفادور دالى مثلا سريالى بـإسلوب قريب مـن التجريد ومـاكس ارنست مختلف عنهما ..وهكـذا .. فالهدف الأساسـى هو النفـاذ داخل اللاوعـى والتعبير عن كـل الخلفية النظريـة للسرياليـة والتى أوضـحناها مـن قبل . أو كما حددها مـاكس ارنست : " ليس الحصـول على منفذ لما تحت الوعـى وتلوين مضمونـه بطريقة وصفية أو واقعيـة بل ليس حتى الحصـول على عناصر مختلفة للاوعى أو بناء عالم خيالى من هذه العناصر ، إن الهدف هو إزالة الحواجز الطبيعية والنفسية بين الـوعى واللاوعى – بين العـالمين الداخلى والخارجى – وخلق واقـع متفوق ، تكون فيـه العناصر الـواقعية والـلاواقعية والتـأمل والعمـل والوعـى واللاوعـى متجمعة ومختلطة لتسيطر على كل مظاهر الحياة ..(١).

---

(1) Malcolm Haslam . op. Cit. p83



« جزاء العرّاف » لوحة للفنان جورجيو دى كيريكو . ١٩١٢ . متحف الفن . فلادلفيا.

وهذا يؤكده هربرت ريد عندما يقول : " على الرغم من التعريفات المحددة التى وضعها بريتون للحركة وعلى الرغم مما أصدرته الحركة من بيانات (مانيفستو) وبرامج متعددة والتى تهدف كلها إلى لم الشمل تحت راية واحدة ، أقول أنه على الرغم من كل هذا فإن السريالية – مثلها فى ذلك مثل كل ماناقشناه آنفا من صور الحركة الحديثة – لم تمثل فى حقيقتها سوى تجمعا لفنانين من ذوى الأهواء المتقلبة والذين يحاول كل فرد فيهم أن يختط لنفسه خطا مستقلا . وفى واقع الأمر فلقد كان عند السرياليين دائما إتجاهين مختلفين ومتناقضين . أولهما تمتد جذوره الى الحركةالدادية وذو أهداف وتوجهات عدمية، إذ إتخذ أنصار هذا الاتجاه موقفا معاديا لكل المفاهيم التقليدية عن " الفنون الجميلة " ولكل التقسيمات الجمالية الخالصة . أما الاتجاه الثانى فعلى الرغم من أصالته الأكيدة وبعده عن أى زيف أو تقليد إلا أنه فى جوهره قد ظل محكوما بالمعايير النقدية الجمالية . وهكذا فسوف نلاحظ أن بعض الفنانين السرياليين قد أخذوا يتنقلون فى حيرة بين هذين الإتجاهين .

فإذا نظرنا إلى الإتجاه الأول باعتباره إستكمالا طبيعيا للحركة الدادية دون وقوع أى تغيير مفاجىء ، فأن حلقة الوصل ستتمثل على أفضل وجه فى شخص مارسيل دو شامب Marcel Duchamp والذى كتب عنه بريتون فى عام ١٩٢٢ قائلا (لقد كان لنا فى شخصه – والذى مابرح يمثل واحة ظليلة يلجأ اليها كل الذين يواصلون رحلة بحثهم – نقطة

التقاء نتجمع ونلتف حولها كي نواصل كفاحنا من أجل تحرير الوعى الحديث من ذلك الهوس اللعين بالعادات الراسخة وهو الشيء الذى مافتئنا نستنكره ونرفضه) وهو فى موضع آخر يضيف قائلا (إن الشيء الذى يمثل سر قوة مارسيل دو شامب والذى شارك فى إنقاذه من الكثير من المواقف الخطرة، ليرجع فى المقام الأول إلى مايكنه من إزدراء لأى مقدمات جدلية.الأمر الذى مابرح يثير الدهشة فى نفوس غيره ممن يقلون عنه موهبة وتوهجا) ، على أن الإتجاهين السابق ذكرهما يمكن إعتبارهما مقدمتان جدليتان على نحو مامن حيث إتصالهما إما إيجابا أو سلبا بمفهوم معين عن ماهية العمل الفنى ، أما دوشامب فلقد رفض رفضا قاطعا أن تكون له أية مفاهيم مسبقة ، ومن ثم فإنه لم يجد غضاضة فى أن يأخذ بعض القطع الفنية المصنعة آليا فيوقع عليها بإسمه ثم يعرضها - فعملية الإختيار فى حد ذاتها تعبير عن موقفه الشخصى .

وكان دوشامب فى ذلك الوقت قد حرر نفسه سريعا من تعاليم المدرسة التكعيبية والمدرسة المستقبلية وإن تركت الأخيرة بعض آثارها عليه . ويعلق بريتون على ذلك بقوله (إنه لمن المناسب عند الحديث عما تلى المدرسة المستقبلية أن ننتظر فترة إنتقالية ذات إستقلال نسبى وذات طبيعة آلية (دوشامب وبيكابيا Picabia) ولقد جاءت هذه الفترة كنتيجة لتوحد الإنسان مع الآلة مع سبق الإصرار والترصد) .

غير ان " آلية " دوشامب وبيكابيا لم تكن نابعة عن إقتناع بالمقاييس الجمالية التى فرضتها الآلة (كما ظهر فى أعمال البنائيين فيما بعد) بل كانت ثورة على الاخلاقيات التى ظهرت فى عصر الآلة وضد القيم الإنسانية إلتى فى مرتبة أدنى من قيم الآلة ، لذا فإن الآلات فى أعمال دوشامب وبيكابيا ليست سوى رسومات كاريكوتارية وقحة .

أما " الإزدراء للمقدمات الجدلية " فلقد تضمن إزدراء للتصنيف الجمالى فى حد ذاته ، ذلك أن التأكيد على أى قيمة للعمل الفنى تمثل مقدمة جدلية فى نظر دوشامب . ولقد تميزت كثير من المظاهر اللاحقة للحركة بذلك العداء المحكم للقيم الجمالية .

وامتد استعمال " الكولاج " بحيث أصبح يتضمن أى تجميع للاشياء المتنافرة ، فأخذ كورت شويترز Kurt Schwitters يستعمل محتويات سلة المهملات ومطفأة السجائر فى صنع تماثيله ولوحاته ،بينما شرع ماكس ارنست فى إبتداع "أشعاره المرئية " مستخدما فى ذلك القصاصات المأخوذة من الجرائد والكتب المزودة برسوم من الشرائح المعدنية المنقوشة ، ولم يكتف ارنست بهذا بل إخترع ماأسماه " فروتاج "Frottage أى الرسم عن طريق الحك . وهكذا تمكن ارنست من خلال هذا التكنيك من أن يقدم لنا تاريخا

طبيعيا Histoire Naturelle (باريس ١٩٢١) والذى يحتوى على نباتات وحيوانات من صنع الخيال بالإضافة إلى العديد من الأشكال الأخرى شبه العضوية(١).

فى نفس الإتجاه ، يورد . ج . هودين . تشبيها ظريفا فى هذا المجال فيقول : إن السريالية تشبه شجرة لها جذور عميقة فى تربة التحليل النفسى ولها جذع متين وأفرع قوية تثمر فاكهة فى شكل أعمال فنية مثل أعمال ارنست ودالى وتانجى وماجريت . إلا أن هذا الجذع وبعض الأفرع فقط يمكن إعتبارها فاكهة سريالية طبقا للتحديد الصارم لبريتون .. هذه الأفرع تمثلها أعمال مثل كارزو Carzou وكوتو Coutaud واللوحات المبكرة ل : برونر Brauner وجيرمان اند Germans Ende ولوسيان فرويد فى بريطانيا وسافينيو فى ايطاليا .

أما أعمال البلجيكيين إبتداء من ماجريت وديلفوDelvaux فهى تمثل فنا سرياليا خرافيا متأثرا بأعمال بوش Bosch وبيتر هيس Huys (٢).

إن هذا الأمتداد يذكرنا بأن السريالية هى واحدة من إتجاهات الفن الحديث لها نفس الهاجس الذى يترسب فى قاع فنون الأطفال ، والتشويش الذهنى Mental's Deranged ، والبدائية الجديدة Neo Primitivism . إذ يمكن إعتبار السريالية بشكل أو بآخر إسترجاع جديد لأشكال الفن المهجورة والبدائية .. من هنا نفهم إصرارها على الإحتفاظ بخلق الدهشة والصدمة ومن هنا نفهم إهتمام السرياليين بالفنون البدائية لدى الهنود الحمر وجزر الاوقيانوس والطواطم (٣) المكسيكية التى كانوا يعرضونها إلى جوار أعمالهم ويستخدمونها فى إنتاجهم ، بالإضافة إلى خلق «طواطمهم» الخاصة ورموزهم خلال تجاربهم الفنية.

وقد أوضحنا من قبل التأثير النظرى لكتابات فرويد على بريتون والسرياليين .. وفى الفن التشكيلى كما فى الأدب نلاحظ تأثيرا عمليا ، ليس ترجمة أدبية أو إنشائية لهذه الأفكار ، فمن الظلم للسرياليين أن ندعى عليهم هذا ، ولكنها ساعدتهم على البحث فى موضوعاتهم..فى قلقهم .. فى حياتهم .. فى وسائلهم وأساليبهم الفنية .

---

(1) H . Read . Op . Cit . P 136 , 137.

(2) J. P . Hodin . OP . Cit.

(٣) طوطم Totem هو حيوان أو نبات أو أى شىء آخر مقدس لدى جماعة أو قبيلة من الشعوب البدائية . يرمز للجماعة ويحميها وتدور حوله طقوسها الدينية وشرائعها ، وبالاضافة إلى الطوطم القبلى ، فلكل فرد طوطمه الخاص الذى تربطه به علاقة شخصية وأمر اختياره لنفسه متروك له وحده. وهناك طوطم جنس يجمع الرجال فقط أو النساء فقط . وقد أخذ فرويد مصطلح طوطم ووضع عنه وعن مدلولاته كتابه « الطوطم والمحرم » . (أنظر د . عبد المنعم الحفنى . المعجم الفلسفى . الدار الشرقية . القاهرة ١٩٩٠.ص١٨٨).

يتحدث هربرت ريد عن السريالية فى أكثر من كتاب له على أنها إتجاه أساسى وهام فى الفن ترجع فى جوهرها الى أصول أدبية . وهو مايتفق فيه معه اندريه ماسون حين قال : " أنا متعاطف مع السريالية أكثر من كونى سرياليا أو معارضا للسريالية . فالحركة أدبية فى جوهرها " .

لكن والاس فالى مؤلف كتاب عصر السريالية يلاحظ أنه حتى عندما أخذ الرسامون السرياليون على عاتقهم مهمة تصوير رسوم لقصائد الشعراء السرياليين، لم يحاولوا أن يصفوا صور القصائد . بل أبدعوا صورا أخرى تساعد فى توسيع معنى الصور اللفظية . يمكن أن ندرس هذه الظاهرة فى رسوم بيكاسو لماكس جاكوب (كرسى القدس) وفى رسوم ماكس ارنست لكتاب بريتون (القصر ذو النجوم) Chateau étoilé ، ورسوم تانجى لكتاب بيرية (نوم نوم فى الحجارة) Dormir, Dormir dans les Pierres كما فى صور دالى للوتريامون وفى آثار أخرى كثيرة "(١).

يصر ريد على أن تسمية السريالية بالواقعية المتفوقة هى الأكثر دقة ويقول : " لقد كتبت مقدمة كتالوج المعرض السريالى الذى أقيم فى لندن عام ١٩٣٦ وفيها أكدت أن مافوق الواقع بشكل عام هو مبدأ رومانتيكى فى الفن – واستخدمت كلمة سوبرياليزم " الواقع المتفوق " الإنجليزية فى مقابل الأصل الفرنسى سيرياليزم . الوضوح الشديد لمصطلح سوبرياليزم كان على عكس الجمهور الذى إحتاج كلمة غريبة وليست مفهومة تماما لشىء غريب وليس مفهوما تماما . وقد إنحنيت لهذه الحاجة . لكننى لا أعتزم التخلى عن كلمة سوبرياليزم " .(٢)

هذه الواقعية المتفوقة " تخلق صورا من العناصر الواقعية إلا أنها مبنية من واقع مستقل ، لكن بأية وسيلة يظهر هذا الواقع المستقل ؟ يفترض أنه توجد هناك وسائل للتلقى والإدراك اللاواعى .. إننى استخدم فقط نوعا من النبوءة بغرض وصف سر من أسرار الحياة . لقد توفرت الرغبة فى الحركة الفنية الحديثة المعروفة بإسم (الواقعية المتفوقة) التى تتجاوب مع خيالات ماتحت الوعى . وذلك كى نتمكن من تقديم واقعية كينونتها بصورة أكيدة . إن اللاوعى لعب بالتأكيد دوره فى فن الماضى ، إلا أن هذا الميل كان غير مرغوب فيه مع تقدم الحضارة وبروز العقلانية بل وكان مقموعا " .(٣)

---

(١) والاس فالى . مصدر سابق ص ٢٠٥

(2) Surrealism, edited by Herbert Read, Faber and Faber Limited . London. 1971. p.5

(3) H. Read ; Aconcise History of Modern Painting p. 130

يرى ريد أن السريالية ورثت من الدادية بعض الإحتقار للشكـلية "Formalism" والنقائية "Purism" اللتين جـاءت بهما المرحلة الأخيرة من الإنطباعيـة . مما جعل بعـض النقاد يستريبـون فيها ويشكـون بـأنهم - أى السرياليـون - يستخفـون بـأهمية الأسلـوب ف الفن . منـاوؤن لأى شكل من أشكال جعل الفن ذهنيا أو فكريا ويرون انـه لاضرورة لمثل هذا الفـن الذى يهتـم بتقديـم مظهر معين مـن الواقـع - الضـوء والفضـاء والكتلة - الـذى هـو ف نظرهم مهمة ميكانيكية صرفة تقود تماما إلى اللامبالاه الفنية .



صورة فوتوغرافية للفنان بيكاسو التقطها له مان راى عام ١٩٣٢ .

وهناك مـن يرى أن السريالية كـانت رد فعل ضد عقلانية التكعيبية والفن التكعيبى الوظيفى . شعر السرياليون أنه ف عالم مابعد الحرب العالميـة ليس كافيـا أن يسعى الفنانـون الى إكتشافات شكليـة أو أن تُبنى أعمالـهم أساسا على المدركات الحسية للعالم من حولهم(١). او كما عبر بريتون ف كتابه "السريالية والتصوير إن " العمل التشكيلى لكى يستجيب لضرورة المراجعـة الكاملة للقيم سوف يلجأ الى نموذج داخلى نقى أو يكف عن الوجود " . نموذج بريتون الداخلى كان بالطبع اللاوعى الإنسانى كما حدده فـرويد . ومشكلة الفنان السريالى هى ف كيفية الـوصول الى اللاوعى وترجمة تداعيات الفكر إلى لغة الفن .

كما يرى أن بيكاسو وميرو خلقا فنا سرياليا أكثر أصـالة يأتى أقرب لتحديد بريتون للسريالية " كتلقائية نفسية خالصة " ، بإستخـدامها أساليبا إرتجالية وتتابع تصوراتها من الفرشاة إلى قماش اللـوحة . وهنا تعتبر لوحة بيكاسو " ثـلاث راقصات " التى رسمها عام ١٩٢٥ العمل الكبير الأول لهذا النوع من التصويـر ، والذى يمثله أيضا بشكل رئيسى اندريه ماسون وروبرتوماتا..

---

(1) Dictionary of Twentienth century art , Phaidon Press Limited. London. 1975.

بينما ترى لوسى ليبارد مؤلفة كتاب Surrealists on art أن الصورة السريالية بشكل عام هى علاقة غير معروفة عن بيئة مألوفة . هذه الصورة يمكن إدراكها على مستويات مختلفة : مستوى أدنى حيث تكون – الصورة – غريبة إلى حد مضحك أو بشع أو فانتازيا غريبة .. ومستوى أعلى حيث نرى الكثافة التامة لوحدات يمكن تجميعها فى صورة واحدة .

كما ترى أن السرياليين استخدموا الكولاج لسبر غور مكونات العقل التحويلى غير العادى . وهذا هو الفرق بين إستخدامهم للكولاج واستخدام الدادا أو التكعيبيين الذين إكتشفوا هذا النمط من الفن والذى تصفه المؤلفة بأنه نمط "شيزوفرينى" فصامى .(١)

نافيل ويستون يرى أن التصوير السريالى ينقسم إلى نمطين : نمط يسمح فيه للعقل اللاواعى بتوجيه الخطوط والأشكال و الألوان عن طريق التنويم المغناطيسى ، وتصبح فيه الصدفة أكثر أهمية . ونمط آخر يؤكد الشخصية المتعذر تفسيرها للخبرة الإنسانية بواسطة تلازم أشياء وبيئات مألوفة وغير مألوفة على طريقة تشبه الأحلام. أى تكوين علاقات لايمكن التنبؤ بها وغير متوقعة . ويمثل النمط الأول فنانون امثال ماكس ارنست وميرو وآرب وماسون . ويمثل النمط الآخر امثال تونجى ودالى وماجريت .(٢)

هل السريالى يلتقط صورا فوتوغرافية للحلم ؟ وهل الغرابة مطلوبة لذاتها عند السرياليين ؟ وهل تختفى المعايير الجمالية فى أعمالهم ؟

ثلاثة اسئلة صغتها من ملاحظات – وسوء فهم – الكثيرين عندنا – حول السريالية..

لا يمكن لرسام أن يسجل الحلم على لوحة مثلما يسجل المصور الفوتوغرافى موضوعا .. فالحلم ذاته يحمل قدرا من التشوش والهذيان والإنفلات عن مجريات الواقع والوعى فكيف يصوره بدقة ؟ الحلم بالنسبة للسريالى عنصر دافع أو مثير – لابداعه الفنى وهو يأخذ منه ما يستطيع أن يأخذه فى إطار إبداع عمل فنى أو أدبى.. وهو لا يقتصر على ما يأخذه من الحلم الحقيقى – حلم النوم – ولكن حلم النوم مثال للحلم الأكبر .. الحلم السريالى .. والذى هو ليس هروبا من الواقع كما يظن البعض – ولكنه دخول فى واقع آخر أو " أعلى " كما يعبر هربرت ريد .. وبالتالى فالفنان السريالى يعتمد عالما يخلق فيه أو يخلقه .. أو يحلم به أو " يتحلمه " ..

والغرابة ليست مطلوبة لذاتها عند السرياليين فقد كانت كذلك فى الدادية .. وكان هذا من نواحى الإختلاف بين بريتون وتزارا . وهى إن كانت كذلك عند " دالى " فهو متهم

(1) Lucy Lippard. Surrealists on art. Englewood Cliffs. London. 1970.
(2) Naville weston . of. cit.

بها.. والغـرابة ليسـت بعيدة عنـا .. وليست فى حـاجـة لأن نختلقها .. كـان السرياليـون يعيشونها – مثل الآخرين – ومثلما نعيشـها الآن.. فهى عنصر من عناصر الواقع مثل العبث والفوضى والشذوذ والأسئـلة المطلقة بلا إجابات قاطعة مانعـة ولغز الحياة والموت و يوم القيامة .. والغريب فعلا هو أن يعيش الإنسان الغـرابة ويتجاهلها .. وعندما يكتوى نصف سكان العالم بحرب عالمية تتكـرر خلال ١٢ سنة يتمتع " س " أو " ص " من الفنانين برسم الطبيعـة الصامتة والجمال النائم ورســم بورتريهات للزعماء والســادة .. فهذه هى الغرابة عينها ..

إذن .. قل إن السريـاليين اتحدوا مع غرابة الـواقع .. أو قل أنهم حلـوا مشكلة الإغتراب الإنسانى على طريقتهم ..

ولـم تختف المعـايير الجمالية من أعمال السريـاليين .. فالمعـايير الجمالية ليست ثـابتة خالدة .. بل تتغير بإستمرار ويصفونها بالنسبيـة .. وكل ثورة أو حتى تمرد فنى كان من أهـدافه إحـداث تغيير فى المعـايير الجمالية .. وهـذه قصـة الفـن على مر العصـور أو عبر التاريخ.. رغم أن الثورة الأشد ملاحظة فى هذا المجال بدأت مع التأثيرية وشهدت إنقلابات عنيفة – فى نفس الخط – فيما بعد .. بحيث أصبح المعيار الجمالى الأكثر إنتشارا الآن هو أن كل عمـل فنى يخلـق معاييره الجماليـة من داخلـه .. ويمكننا أن نعبر عـن المعيار الجمالى بالقانون ، الذى هو أحيانا واضح ملمـوس وأحيانا غير ملموس .. إن كل لوحة لها قانونها الخاص ، مثلما يقال نفس الشىء فى أشكال الأدب المعاصر .. ونفس المعنى فى "النظام " .. وهو المعيار الجمالى الذى لم يتغير ولم يتبدل عبر التاريخ .. فلكل عمل فنى نظامه الخاص.. حتى فى الإتجاهـات الأكثر حـداثة والتى يجمعهـا مصطلح الطليعيـة – والتى هـى سليلة الداديـة .. ورغم التفسيرات والشروح النظرية التـى يرافقك بها المدافعون فى معـارضـها .. فكل عمل فى هذه الاتجاهات له نظامـه الخاص .. الذى خلقه هو .. والذى لا يتقيد أو يسير على نمط نظام آخر مثلما الوضع عند الاكاديميين والكلاسيكيين والتأثيريين والتكعيبيين .. ولا شـك أن التجريـد الحديث هـو " أستـاذ " فى الأنظمة الخاصـة . أى .. فى هذا المفهـوم الحديث للنظام فى الفن .

فالصدفة والتلقائيـة وغيرها من الإستنادات السريالية لكل منها نظـامها أو قانونها . فعندما شرع هانـز آرب – على سبيل المثال – عام ١٩٣٦ فى عمل كولاجـات – قص ولصق وتلوين – أسماها " مربعات مرتبة وفقا لقـانون الصدفة " و " أشياء تم ترتيبها وفقا لقانـون الصدفـة " ، لايملك المرء أمامهـا سوى الإعتقاد – كما يقـول هربرت ريد – أن

قانون الصدفة هذا هو نفسه قانون الجمال . إذ نجد منذ البداية أن هذه الأعمال على درجة فائقة من الحساسية التشكيلية . وفى محاولة لتفسير هذا التناقض يشير بريتون إلى وجود علاقة طبيعية ومتأصلة بين الصدفة من ناحية والوحدة الإيقاعية من ناحية أخرى . ويضيف بريتون :



اندرية ماسون عام ١٩٥٨.

" كما هو معلوم لدينا فإن الابحاث السيكولوجية الحديثة تميل الى المقارنة بين بنية عش الطائر وبداية اللحن الموسيقى الذى يتصاعد حتى يصل الى خاتمة مميزة على نحو ما.. وفى إعتقادى أن الآلية فى الكتابة والرسم تمثل أسلوب التعبير الأوحد الذى يقدم إشباعا كاملا للعين وللاذن عن طريق ما تقدمه من وحدة ايقاعية بحيث لايقل وضوحها فى لوحة أو نص آلى عنها فى اللحن الموسيقى أو عش الطائر " .

إن العناصر السابقة بالاضافة الى باقى عناصر الخلفية النظرية للسريالية ، تجمع بين السرياليين ، لكن كل واحد منهم يراها بعينه وبذاته وبموهبته وقدراته..الخ ..

فهى عند ميرو تأخذ ميلا للتجريد .الخط يلعب دورا أساسيا فى اللوحة .. والتى هى أولا تقاطعات وتكوينات خطية بارزة .. ثم هى ثانيا الوان ناسجة لعالمه تملأ المساحات بين الخطوط : زاهية – صافية– فى الأغلب – أزرق وأبيض وبنى .. وينتج عن زواجهما – الخط واللون – رموز تشبه رموز الأحجبة والسحر والرموز " البكتروجرافية " .. أشكال طيور خفيفة رقيقة مرحة .. عالم طفولى ممتلىء بالدعابة وجو شعبى أثاره بول كلى وكاندنسكى . هذه هى سريالية ميرو وهذه هى أحلامه وغرابته ومعاييره الجمالية ..

اندرية ماسون فنان متفرد مدهش ومبتكر . تأثيره الأقوى أتى من خلال تصويره لنصوصه الفلسفية على العكس من ميرو مثلا .. ماسون فنان ميتافيزيقى ويجد كثيرون صعوبة فى التجاوب مع إبداعه . حيث يقيم تحليلات مرنة داخل بناء شبحى . وهو متأثر الى حد ما بالخط النفسى للفن الصينى .

ايف تونجى (١) وصف ذات مرة بأنه مصور الطريق اللبنى Milky Way . إنه يرسم عالما من أحواض لتربية الأحياء المائية الملونة مع إشراق لبنى يعطى الأشكال ظهورا مميزا . وهو أحيانا يميل الى الاسماء المعبرة عن مواقف إنسانية مثل "ضجر" أو "ماما" أو "باب مجروح" .

إن عالم ايف تانجى Yves Tanguy الحافل بالمناظر الطبيعية الرقيقة تحت سطح البحر لهو فى حقيقته تعبير عن ذكريات منقحة من طفولة الفنان فى فينيستر Finistere . ففى هذا الساحل السلتى Celtic الحافل بالمظاهر المأساوية المتوحشة يجد المرء العديد من الآثار الحجرية و المقابر التى ترجع إلى عصور ماقبل التاريخ ، وفى الأحواض الصخرية ذات المد المنخفض يلحظ المرء آثارا تدل على وجود أنواع منقرضة ومختلفة من المخلوقات ، أما مظاهر الطبيعة فى المكان فليست بأقل غرابة ففى السماء يظهر خط فولاذى فى الأفق ذو لون أزرق مشرب بالرمادية ، وينبعث من المكان عبق الماضى وإساطير تحكى عن المدن الغارقة وأسماك القرش التى إختفت من الوجود على يد مخلوقات شبه آدمية . ولقد كان موطن عائلة تانجى قريبا من مدينة يس Ys والتى غمرتها المياه فى القرن الخامس كما يشاع ، حينما عقدت إبنة الملك Gradlon جرادلون اتفاقية حب ومودة مع الشيطان ففتحت بالمفتاح الذهبى بوابات الفيضان التى تحمى المدينة من البحر "

اما ديلفو ، (٢) فهو شاطىء آخر لذات المياه ، عاشقا للأزرق والفضاء الكلاسيكى المقمر، شاعر للموت والشباب وعالم الحلم مع نساء شابات وهياكل عظمية راقد تحت الفتنة الصامتة لقمر مكتمل . فى لوحاته سحر يجمع الملامح الإنسانية والهندسية ، سؤال لا يمكن الإجابة عليه يبدو طافيا حول هذه الملامح الصامتة .. أحيانا تطفل من عالمنا الواقعى يظهر فى هيئة شخص مرتديا ملابسه ، جاكيت مغلقة بأزرار ، قارئا ورقته ، يبدو سائرا فى حياة لا يراها .

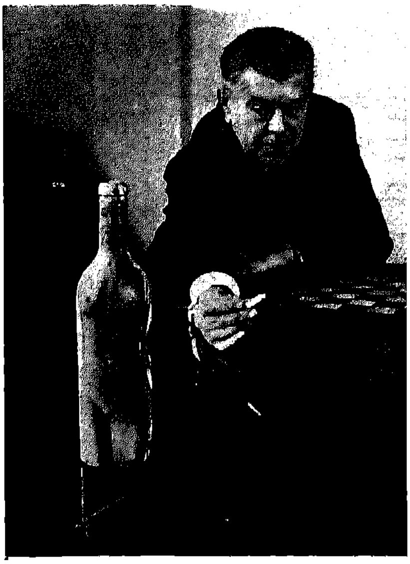
---

(١) ايف تانجى رسام أمريكى من أصل فرنسى ولد فى باريس عام ١٩٠٠ ومات فى ولاية «كونيكتيكت» بالولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٥٥ . بدأ بحارا يجوب العالم. وفى باريس نحو عام ١٩٢٠ تعرف على جاك بريفير وأعمال ويكيريكو فتفرغ للرسم وأنضم للجماعة السريالية . وفى عام ١٩٢٩ هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية وتزوج الرسامة «كاى ساج ».

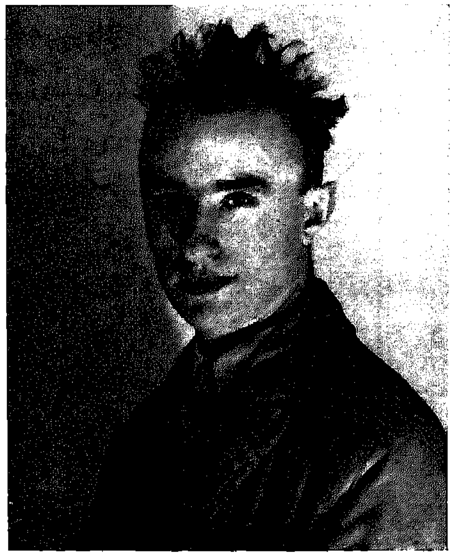
(٢) بول ديلفو Paul Delvaux مصور ورسام وحفار بلجيكى . ولد عام ١٨٩٧ . بعد دراسته للعمارة والتصوير بدأ بنمط تأثيرى جديد ثم اظهر علامات تعبيرية ، نحو ١٩٣٥ تأثر بدى يكريكو وماجريت ورسم مناظر طبيعية ذات شخصية جنسية حيث كرر نفس نمط السيدة العارية غالبا وسط ديكور معمارى كلاسيكى جديد . كما عالج بعض الموضوعات الدينية بشكل خيالى .



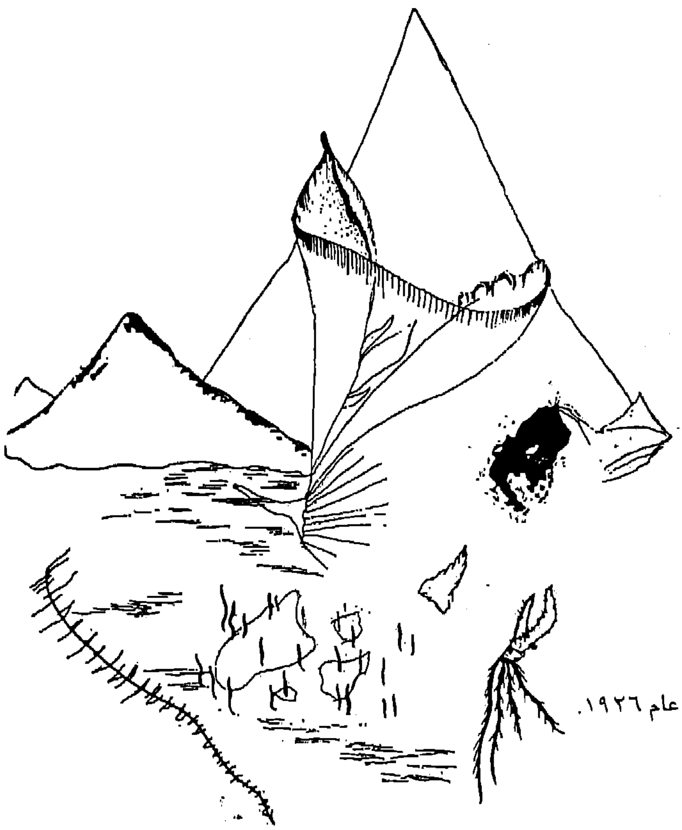
« الدرع» رسم بالقلم الحبر لاندرية ماسون، عام ١٩٢٥.



رينيه ماجريت عام ١٩٦٠.



صورة لايف تانجى رسمها مان راى عام ١٩٣٦.



رسم بريشة ايف تانجى عام ١٩٢٦.

مع ديلفو ، مثلما مـع دى كيريكو ، المنظور مطلق ، سوداوى مثل كلاسيـكـية انـجر Ingers يعبر عن شوق للمثـال . وعلى الرغم من كل هـذا لا يبدو عالم ديلفو يتفـق مع لغز الحياة كما يبدو فى جمود الوجوه والفعل المعلق على الملامـح . صوره لاتتوجه للفكر ، لكنها تتوجه مباشرة للعواطف وعن طريقها تتغلغل ببطء فى لاوعينا . رغم كونها تستند فى إلهامها إلى موضوعات أدبية تحولها إلى رؤى مرتفعة بدون تحكم خارج اللاوعى . ويمكن القول أن عناصر اللوحة عنـد ديلفو : المنظر الطبيعى ، الهندسة الكلاسيكيـة فى الداخليات المهجورة ، الآلات الصامتة ، تثبيت الموت والشباب والجمال - يلفها كلها نسيج من الغناء والحلم .. لقد إستمـد بول ديلفـو الإلهام من ذكـرياتـه عن الهلال المضـىء فوق الشـوارع المرصوفـة بالحصـى فى إحدى ضـواحى بـروكسل ، ومـن صوت القطـار الحزين وهـو يخترق ليل المدينة،من صورة المصباح الأحمر لعربة الحرس وهـى تتقهقر مختفية وسط ستار الليل ، من أعمدة التلغـراف بأذرعتها الفخاريـة البيضاء اللامعة العـازلة للكهرباء ، وتعـريشات الأسلاك العلوية المتشـابكة بإحكام ، من أصوات القعقعة والصريـرالمنبعثة من وراء أسوار إحدى ساحات تدريب الجنود فى منتصف الليل .

ولم يكن دى كيريكو متفردا فى ولعه بالقطارات ، فلقد شـاركه ديلفو بالعديد من نماذج القطارات التى رسمها بـدقة وعناية شديدتين ، ولعل فى ذلـك كان يشعر بهاجس يخبره أن القطارات ستصبح فى يوم من الأيام من قبيل الأشياء التى تعرض فى المتاحف يعكف الناس عليها بالدراسة والفحص كعينة غريبة من عصر قديم أكل الدهر عليه وشرب .

ماكس ارنست : «صورة شخصية» . فوتو مونتاج عام ١٩٢٠

مع باكون (١) نقف أمام رجل مجرد من الإحساس بالجلال الإنسانى يعوى بألم مبرح فى فراغ الوجود .

الدوائر المتنوعـة لهذا الجحيم العدمى مصورة بحماس عصـابى ، تظهر عالم يـذكرنا بكافكا ، عالم ماسوشى ، مهجور بـلا ملجأ أو خلاص أو أمل .. رؤى باكون تعرض ببرود فزع الإنسان الداخلى ، مـوته البطىء واللانهائى ، جنونه ، خوفه مـن العزلة . نقول ببرود لأن هذا العرض لا يبـدو نتيجة يأس القلب ولكن يـأس المخ . تصوير باكـون على أية حال ليس بـاردا برودة تصوير دالى أو مـاجريت ، ولكنه بـاردة فى المفهوم .. تبدو أكثر تـأكيدا لعالم اللاوعـى والحلم الذى لا يسيطر عليـه " اللبيدو " (٢) فحسب .. فيها خـوف ، لكنه الخوف الذى يثيره جّراح . إنها حالة عقل يعيش فى كابوس .. وللأسف .. واقعى ..

---

(١) فرانسيس باكون Francis Bacon مصور بريطانى ولد فى دبلـن عام ١٩٠٩ وأقام فى لندن منذ حوالى ١٩٢٩ بدء مزخرفا ثم رساما .

(٢) اللبيدو Libido : هو الشهوة الجنسية أو الطاقة الإنفعالية النفسية المنطلقة من تأثير بيولوجى



«مـاكس ارنسـت: «صـورة شخصيـة» . فوتـو مونتاج عام ١٩٢٠.

فهل هـذه الرسوم السريـالية بعيـدة عن الواقـع ؟ ألم تخرج من قلـب الحرب العالميـة الأولى لتلتقى بالحرب العالميـة الثانية – فيما بعـد – وكابـوس الحرب الـذرية .. أليسـت تعبيرا عن "أنـا " الفنان .. تلـك الذات التـى تعيش وتواجه الواقع وتهرب الى الفن لتستمر فى الحياة .. أو لتموت .. تلك الـذات التى ترى الإنسان بكـل فخامته أكثـر بؤسا حتـى من الحيوان ، والمأسـاوى أنه بائس بمعـرفته .. وبائس بإظلام روحه . يبدو دائما – فى حالة – آدم عندما خرج من الجنة.. يبدو ساقطا من النعيم .. يفتقـر إلى السيطرة على إندفاعـاته المخزية والهدامـة.. مـن هنـا أيضـا نفهـم الإختلاف بين الـدادا والسريالية حيـث كان تشـخيص الحالـة واحـد لـلأثنتين .. إلا أن الدادا وجدت الخلاص فى الغرق .

ايها السباح الضرير لقد جعلتنى أبصــر :

ولد ماكس ارنست فى عام ١٨٩١ فى برول Bruhl بالقرب من مقاطعة كولونيا، " حيث فضلت عشرة آلاف من العذارى أن يلقين حتفهن على أن يفقـدن عفتهن " أما والده والذى كان يعمل كمدرس فى معهد للصم والبكم ، فكان أيضا رساما هاويـا ، بالإضافة الى كونه رجلا متدينـا إلى حد التعصب ، ولقد عكسـت لـوحات ماكس ارنسـت الكبير هذه المعتقدات الصارمة . ففى محاولة منـه لتقليد رافائيل (١) فى لوحة "النزاع Disputa" قام الأب برسم

(١) رافئيللو سـانتيور سـانزيو – أو رافائيل " Raphael "Raffaello Santior Sanzio مصـور ايطالى ولد عام ١٤٨٣ ومـات عام ١٥٢٠ – كان على رأس الفنـانين الذين يـدينون بـالإتجاه الإنسانى . وكـانت الكلاسيكية هـى مانشأ عليها وعاش . أثرت فيـه أيضا تعاليم وقصص التـوراة والإنجيل . فمزج بين الكلاسيكية والدين فى أعماله. من أشـهر أعماله لوحة " زواج العذراء Sposalizio وتصـاويره للعذراء ، ولوحـة " مـدرسة اثينا " بالفاتيكان ، ولـوحة " عذراء سيلستينيا " بمتحـف درسـدن .. الـخ (انظر د. ثروت عكاشة . المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية ص٣٩٢) .

لوحة من قبيل الإستعارة الكونية أظهر فيها أصدقاءه وقد جلسوا عن يمين الرب بينما جلس على جانب المهرطقين أشهر الفاسقين فى المدينة بالإضافة إلى أعدائه الشخصيين .

وردا على تلك الصورة التى رسمها أبيه رسم ماكس ارنست لوحة " لقاء الأصدقاء "Rendz - Vous Des Amis" والتى جمع فيها حول رافائيل أصدقاء فى كولونيا من الشعراء والداديين . أما هو فقد صور نفسه جالسا على ركبتى ديستويفسكى وأخذ يجذبه من لحيته .

وهكذا زُرعت بذور العداء للكنيسة والمبادىء الإكليروسية فى نفس ارنست ، وهى مشاعر لازمته طوال حياته ، وجسدها هو فى تلذذ واضح وروح شيطانية لاتخلو من الدعابة فى أعمال مثل: " الطفل يسوع تضربه العذراء مريم على مؤخرته وفى حضور ثلاثة شهود : اندرية بريتون وبول الوار والفنان " . ورغم ذلك الأعمال لاتخلو من مسحة دينية وشعور مقدس بأسرار الحياة وخفاياها ، حتى وإن لم يتفق هذا النوع من الإيمان مع المبادئ الرسولية أو تعاليم الكنيسة الرومانية (١)

أما المرة الثانية التى إتصل فيها ماكس بالرسم فكانت فى عام ١٨٩٨ " حينما وجد والده وهو يرسم من الطبيعة فى الحديقة ثم يكمل اللوحة ويضع لها اللمسات الاخيرة فى المرسم . فلقد طمس الوالد شجرة من اللوحة لأنها كانت تفسد " التكوين " .

ثم مالبث أن أزال نفس هذه الشجرة من الحديقة حتى لايكون هناك أى فرق بين الطبيعة والفن . عندئذ شعر الطفل بالحنق ، وأخذ يصب اللعنات على تلك الواقعية الصريحة. واستقر عزمه على أن يوجه نفسه نحو مفهوم أكثر عدالة للعلاقة بين العالم الذاتى والعالم الموضوعى " .

وفى خلال بحثه هذا كان للقدر دورا هاما . ففى العام السابق (١٨٩٧) لازم ماكس الفراش لمرضه بالحصبة ، وفى إحدى المرات وقعت عيناه على صورة خشبية مقلدة كانت بجانب فراشه ، وسرعان ما بدأت عيناه المحمومتان فى تخيل بعض الهلاوس : ففى مرة تبدو القطعة الخشبية كما لو كانت عينا . ومرة إخرى تبدو كأنف ثم كرأس طائر ثم كعندليب مخيف .. وهكذا .

ولقد وجد ماكس الصغير سعادة كبيرة فى الإحساس بالخوف من هذه التهيؤات وسرعان ما بدأ بعد ذلك فى إستحضار هذه التهيؤات إراديا عن طريق النظر بعناد إلى الصور

---

(1) A. W . Rossabi . Op. Cit.



«ماكس ارنسـت فى مركب ازرق» لوحـة رسـمتها دوروثيا تاننج عام ١٩٤٧.

المرسومة على قطعة خشبية رقيقة أو السحب أو ورق الحائط وغيره مـن الأشياء الاخـرى التى تثير الخيال عنده وتسمح له بالانطلاق . وعندما كـان أحد يسأله عن هـوايته المفضلة كان يجيب دائما " النظر " .

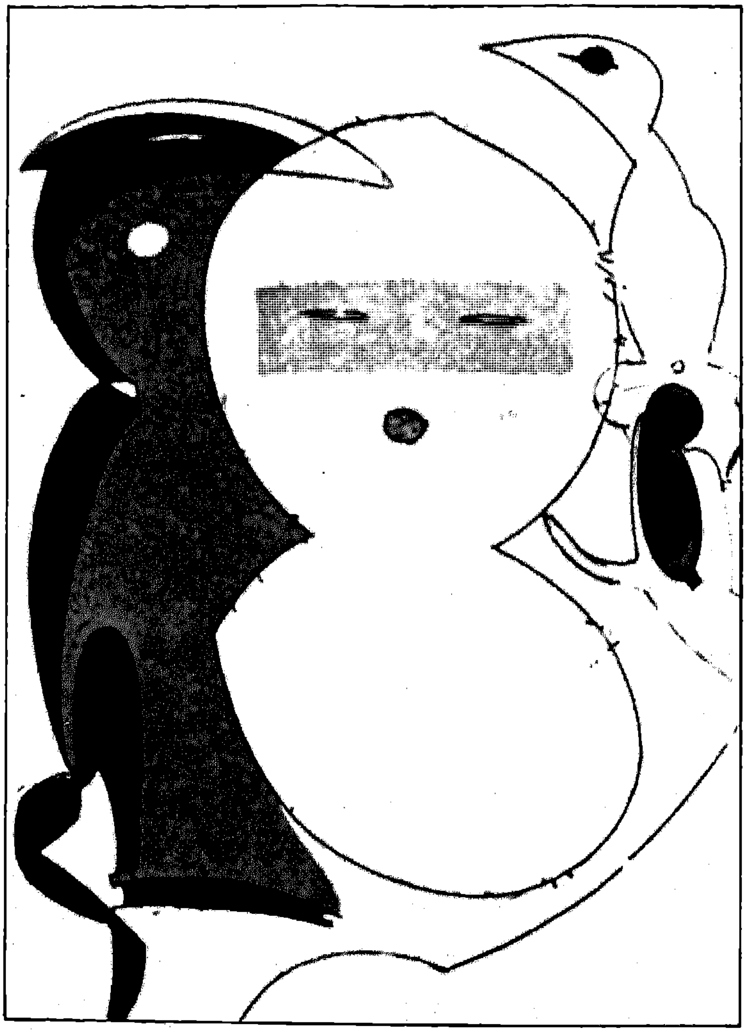
وبعد مرور ثمانية وعشرين عاما ، عادت هذه الذكرى الى الظهور ، وفى هذه المرة كانت ألواح خشب الأرضية هى العامل المثير لخيال الفنـان : " فى العاشر مـن اغسطـس ١٩٢٥ وجدت نفسـى فى ليل يوم مطير داخل حـانة بالقرب مـن شاطىء البحر، فـأذهلنى مرأى الواح خشب الأرضية ، وقد بـدت لى شقوقها أكثر عمقا نتيجة لعمليات التنظيف المستمرة ، فقررت أن أتحقق بنفسى من حقيقة ما يرمز اليه هذا الهاجس ، ومن ثم حاولت أن أنشط ملكاتـى التأملية والتوهمية ، عن طريق وضـع بعض الاوراق التى قمت بـدعكها بالرصاص الاسود بشكـل عشوائى على الالواح وجعلها تبدو كلوحـــات . وعندما تأملت تلك اللوحات التى حصلت عليها من خلال هذه الطريقة ، أدهشتنى الحدة المفـاجئة فى قدراتـى التأملية ، كما أذهلنى ذلـك التعاقب المحمـوم لصور وهميـة متناقضـة ، الواحـدة تلو الاخـرى بنفس الالحاح والسرعـة المميزتين للـذكريـات العاطفية " (١).

وسرعان مـاإستيقظ فضـوله فبدأ ارنسـت فى تجربة مـواد اخرى كـأوراق الشجر أو ضربات الفرشاه فى لوحة " حديثة " أو قطعة شعثة من الصوف ..الخ .

كل هذا مذكور بأمانة فى " ما بعـــد التصويـــر " Au- dela de la peinture " ، وهى وثيقة هامة للغـاية وحافلة بالدلالات وفيهـا نرى ارنسـت وهو يطلعنا عن طيـب خاطر على أسرار فنه وعبقريتـه ، وعلى الأساليب البصرية التـى قام بتطويرهـا بهدف التشويش على الحواس .

---

(1) I BID



«منقاران» لوحة للفنان ماكس ارنست . ١٩٥٣ .

وفى هذا الكتاب نرى ارنست وهو ينفى عن نفسه الأصالة فيما إتبعة من طرق. وهو لهذا الغرض يستشهد بما ورد على لسان بوتيشيلى Botticelli حينما قال فى إزدراء واضح " عندما نتناول قطعة من الاسفنج ثم ننقعها فى ألوان مختلفة ثم نلقى بها على جدار ما فسوف نحصل على بقعة لونية يمكن للمرء أن يرى فيها منظرا طبيعيا جميلا " . ولاينسى ارنست أن يشير إلى التوبيخ القاسى الذى وجهه ليوناردو دافنشى إلى بوتيشيلى بسبب هذه العبارة .

ويمضى ارنست قائلا " فى مثل هذا التلطيخ اللونى يمكن للمرء أن يجد عددا من الابتكارات الغريبة ، فهؤلاء الذين لن يمانعوا فى أن يدققوا النظر فى هذه البقعة يمكن لهم أن يتعرفوا بداخلها على آلاف الاشياء المختلفة ، كالرؤوس الآدمية أو الحيوانات المتنوعة أو معركة حربية أو بعض الصخور أو البحر أو السحب والبساتين .. الخ . فالأمر فى حقيقته يشبه رنين الجرس الذى يجعل المرء يسمع ما يحلو له من أصوات قد ترد على خياله ، ومع هذا فرغم أن هذه البقعة تساعد على الايحاء ببعض الأفكار ، إلا أنها فى الوقت ذاته لاتبصِّر المرء بكيفية الإنتهاء من أى جزء من الرسم – لذا فلا يجب أن نعجب حينما نعلم أن الرسام المذكور أعلاه (بوتيشيلى) قد دأب على رسم لوحات غاية فى الرداءة للمناظر الطبيعة .

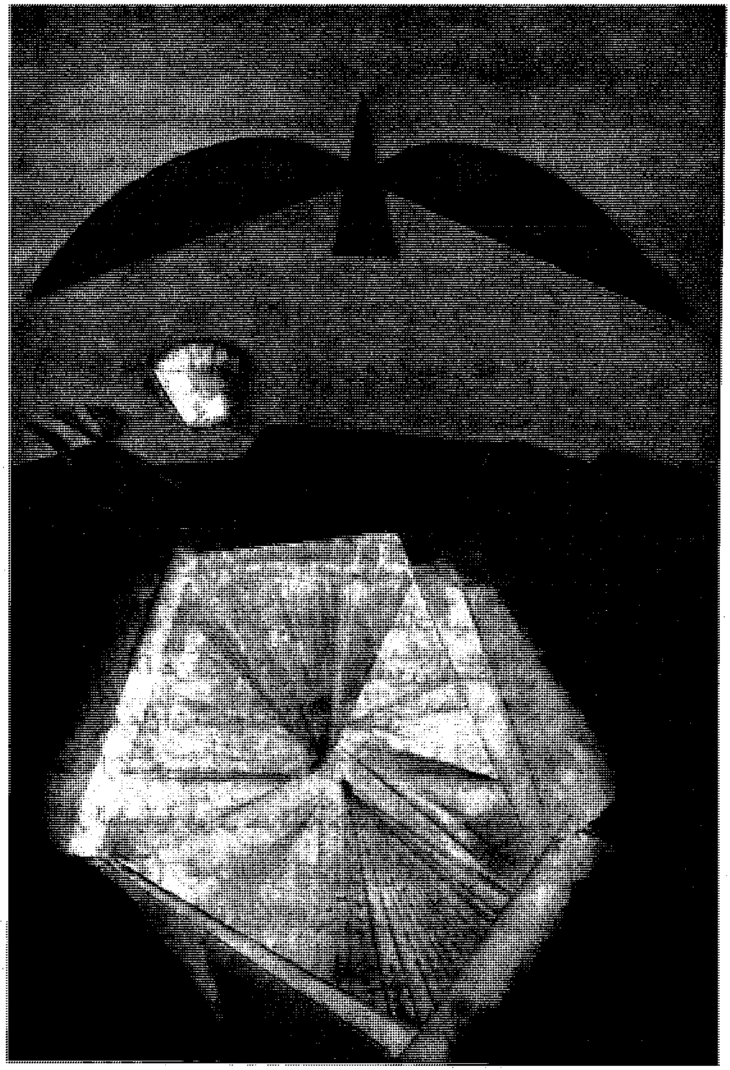
فمن أجل أن يصل الفنان بفنه إلى مرتبة العالمية فيخاطب الناس على إختلاف أذواقهم وتنوع مشاربهم يجب عليه أن يأتى فى لوحته ببعض المناطق المظلمة بكثافة ثم يرسم فى نفس اللوحة مناطق أخرى شبه ظليلة بها بعض الضوء الرقيق .

وفى إعتقادى فإنه ليس مما يدعو إلى الازدراء فى شىء أن يدقق المرء النظر فى بقعة لونية على جدار أو فى بعض قطع الفحم داخل موقد أو فى السحب أو فى التيار المتدفق – أقول أنه ليس من العيب فى شىء أن يدقق المرء النظر فى مثل هذه الاشياء فيتذكر بعضا من خصائصها ، فلو أنك أمعنت النظر فسوف تكتشف بعض الاشياء المبتكرة الجديرة بالإعجاب ، وهى إكتشافات تستفيد منها عبقرية الرسام أيما إستفادة ... ففى خضم كل تلك الأشياء المختلطة تصل عبقرية الفنان إلى إدراك اكتشافات مبتكرة جديدة ، إلا أنه فى الوقت ذاته يجب أن يلم الماما جيدا ب(كيفية رسم) تلك الاجزاء التى يتجاهلها المرء كأجزاء الحيوانات وخصائص المناظر الطبيعية والصخور والنباتات " .(١)

وفى أحد الهوامش بنفس النص يذكر لنا ارنست الحكاية التى ساقها فاسارى Vasari

---

(1) IBID.



«بعد ى النوم» لوحة للفنان ماكس ارنست عام ١٩٥٨ . مقتنيات المتحف الوطنى للفنون الجميلة، باريس.

عن بييرو دى كوزيمو Piero Di Cosimo وكيف أنه كــان أحيانـــا يجـلس " مستغرقا فى تأمل حائط إعتاد بعض الناس من المرضى أن يبصقـوا عليه. فمـن هـذه القاذورات كان (دى كوزيمـو) يشكل فى (خيالـه) معارك بين فرسـان ومدن من وحـى الخيال وأجمل المناظر الطبيعية وأكثـرها سـحرا . ولايكتفى ارنست بأن يخلع عن نفســه صفات الأصالة وجدة الإبتكار فى تكنيكـاته بل يذهـب إلى ماهو أبعد مـن ذلك فى تواضـع مسيحـى حقيقى فينكـر على نفســه صفـة الإبـداع فى أعمالـه ، وهو فى ذلـك يمضـى قـائلا " إن طـريقـة الحك Frottage لاتعتمـد فى حقيقتها على مـاهو أكثـر من تكثيـف لقابليـة الملكات العقليـة للتهييج والإثارة ، وذلك عن طريق وسائل تكنيكيـة مناسبة ، مستبعدة فى ذلك أى نوع من أنواع الإرشاد والتوجيه العقلانى (كما يتمثل فى العقل والذوق والقيم الاخلاقية) .

وهـى فى عملها هذا تنتقص أيما انتقاص من الـدور الفعال الذى يقوم به ذلك الشخص الذى مـابرحنا نسميـه ب " مؤلف " العمـل ، وهذه الطريقـة تتكشف لنا على أنها المقـابل الفعلى لما يعرف بأسم " الكتابة الاوتوماتيكية " .

فالمشاهد يساعد المؤلف عند ولادة العمل الفنـى ، سواء كان ذلك عن عاطفة صادقة أو عن عدم إهتمام ، ثم لايلبث أن يشاهد العمل وهـو يمر بمراحل تطوره " . وقد يجد من هم أقل مـوهبة صعـوبة فى تقبـل مثل هـذه الملاحظات فيـذكرون أنفسهـم بملاحظـات دى كوينسـى De Quincey عن آكلى الافيون ، فالأفيون لايمكن أن يعطيـك أحلاما مدهشة إذا لم تكن عندك القدرة على أن تحلم أحلاما مدهشة.

إلا أن ما قاله ارنست يبدو صحيحا كل الصحة من وجهة نظر المشاهد ،فتأملك لإحدى لوحاته للمنـاظر الطبيعية هو فى حد ذاته مشــاركة فى عملية ميلاد العمل عن طـريق القيام بدور القابلة (أو الداية) . فسر اللعبة ليس فى أن تنظـر مليا ، ولكن فى أن تدع ما تبحث عنه لكى يهتـدى اليك ويجدك ، أو بعبـارة اخرى فى أن تعتنـق تلك النظـرة الخارجية المكســوة بالزجاج والتى تميز الفن الصينى ، (لقد لاحـظ دوشامب أن طريقة التصوير عند ارنست هى نسخة طبق الأصل من تكنيك صينى قديم) . (١)

وهكذا فـإن لوحات ارنســت تغص بالشيـاطين والمخلوقـات البشعة الكريهة ، فكـأنه يحاول أن ينتقم لغيـاب خالق رحيـم عن طريـق ماينـزله بالطبيعـة وكائناتها مـن مسخ وتشويه : فـالكائنات المرعبة والمتوحشــة لايفوقها شىء فى خبثها وشرهــا ، ومثال على ذلك

---

(1) IBID.

لوحة مثل " خِدع طائرة الحديقة" Garden Airplane Traps" وفيها نرى مخلوقات شريرة مهجنة مـن العقرب والعنكبـوت الآكل للطيور . أو ذلـك المخلوق التعس المتبختر " ملاك البيت (١٩٣٧) (L'angle du Foyer (1937" والذى يشير إليـه سيريل كـونولى Cyril Connolly على أنه الوحش الذى نراه فى أعمال ييتس Yeats وهو " يمشى بتراخ نحو بيت لحم لكى يولـد " فإذا فرغنا مـن هذا وجدنا شبـح الحرب الاهلية وهو يطل علينـا بمنظره الكريه فى لوحة الطبيب الاسبانى Spanish Physician .

إلا أن الطيور هـى التى تحتل المرتبـة الأولى فى قائمة ارنسـت للمخلوقات الشيطـانية ، فكثيرا مانـراها عنده وقد إرتفعـت رؤوسها فى الغابة متجهـة بأنظارها نحـو السماء ، أما مناقيرها فقد إنفتحت فى طمع وشره كطرف المقص . وفى أحيان أخرى لاتظهر الطيور بشكل صريح ولكن الرسام يشير اليها من طرف بعيد فيرسـم كروكى من النقط كذلك الذى نراه فى باترونات التفصيل .

فـالطيور هـى الأشكال الطـوطمية فى ميثـولوجيـا ارنست الخاصـة ، ويظهر هـذا فى وضـوح من خـلال أعمـال مثـل " العـروس تلبـس ملابسهـا The Robing of the bride" ثم يصل هـذا الهاجس إلى قمته فى الرواية – الكولاج "أسبـوع بونت La Semaine de Bonté" وهى عبارة عن كابوس عنيف وشديد القسوة ، فصفحات الرواية تحفل بإناس لهم رؤوس طيور ولايكفون عـن الصراخ ألما . وكما يخبرنا الرسام بنفسه فـإن هذا الخلط بين الطيور والبشر يـرجع إلى حادثـة وقعت لـه فى سن الخامسة عشر حينما مـات ببغاءه الوردى المفضل .

" لقد كانـت صدمة مروعة لـه حينما إكتشف الجثة فى الصباح وفى نفـس اللحظة أتى والده اليـه لكى ينهى له خبر مـولد شقيقته لـونى Loni . ولقد كـان فرط إهتيـاج الصبى واضطراب مشاعره شديدان إلى درجة جعلته يسقـط مغشيا عليه ، وفى خياله ربط الصبى بين الحادثين ، وألقى بتبعة وفاة الطائر على كاهل المولودة .

ثم تلى ذلك عدد من الأزمات الروحية الغيبية مصحـوبة بنوبات هيستيرية ونوبات من الإحساس الـزائف بالنشـاط والحيويـة ، ثم نوبـات من الإكتئـاب والإحساس بـالإحباط والحزن (١) " ولم يهدأ أثـر هـذا الجـرح إلا حينما شيـد " نصـب الطائر التذكـارى الضخـم " Bird's Memorial Monument فى عام ١٩٢٧ .

(1) IBID.



«نسيج ــ ملاك » رسم لماكس ارنست من كتالوج معرضة مع آرب فى جاليرى «دير شبيجل» فى كولونى عام ١٩٦٠.

يقول روسابى فى مقالته الهامة عن ماكس ارنست : " من الملفت للنظر حقا درجة التشابه بين الفنان نفسه وطير من الطيور الجوارح . ومن يدرى فلعله كان صقرا فى دورة سابقة من دورات الحياة قبل أن تتناسخ روحه ، كما أن الصفاء الأولمبى المذهل الذى يميز روحه يرشحه لامحالة لأن يكون أحد هذه الآلهة فى إحدى دورات حياته القادمة . ففى صورة التقطها له مان راى عام ١٩٣٠ يبدو ارنست كشاب صارم به تلك الجدة التى تبدو فى قسمات لاعب الشطرنج ، وهى تذكرنا بدوشامب للغاية – فقسماته عليها علامات الضعف والوهن وعنقه طويل به تفاحة آدم بارزة .

أما أنفه فهو معقوف كأنف النسر ، وبينما ارتسمت على وجهه تعبيرات بها شىء من الجوع نرى عينيه وهى تنم عن نظرات حادة وباردة فيها ذكاء شديد ، أما على جبينه فتظهر مسحة من الكبرياء التى قد تقترب احيانا من القسوة ، وكأنه طائر نورس يستعرض شاطىء البحر بحثا عن الأسماك . على أن الصور التى التقطت لارنست فى وقت لاحق خلال إقامته المؤقته بامريكا تظهره فى مظهر أكثر هدؤا مرتديا الشورت والتى – شيرت ، وقد ظهرت عليه علامات الصحة والنشاط بشكل أوضح ، بينما بدت تعبيراته أكثر رقة وحزنا ، كما لوكان بومة طيبة عجوز تمتلك زمام الحكمة والتجربة . وعلى الرغم من هذا فان حدة نظرات العين ظلت كما هى وبدت على فمه آثار للعبث والمجون اللذين يصاحبانه منذ الأيام الخوالى ، وعلى الرغم من أن جسده ظل نحيلا ، الا أن علامات الوفرة والرخاء والتبتل الحى قد بدت على بشرته المتوردة والتى إكتسبت إسمرارا جميلا بفعل شمس الأريزونا . ولطالما كان لارنست سحر وجاذبية على النساء . إلا أن هذا يبدو واضحا للغاية مع النساء السرياليات والذى كان يجتذبهن كالمغناطيس . فلقد كان جمالهن من نوع خيالى لاينتمى الى هذا العالم وينأى بنفسه عنه ، فهن فى ذلك أشبه بالربات الاغريقيات اللائى ينغمسن فى العبادة والكهنوت (انظر " عين الصمت "The Eye of Silence") وفى أسمائهن وحدها مايكفى من الموسيقى والسحر – ليونورا كارينجتون Leonora Carrington وبيجى جوجنهاي Peggy Guggenheim ودوروثيا تاننج Dorothea Tanning.

لقد كان لإستعمال الفنان لطريقة الديكالكومانيا Decalcomania وإستلهامه للمناظر الطبيعية فى صحراء سيدونا Sedona أكبر الأثر فى الإرتقاء بفنه إلى مراحل جديدة شامخة ، وهو ما يتمثل فى لوحات مثل " نابليون فى الصحراء " التى بدأها فى فرنسا. و " الليل والنهار " و " القمر على مونفليت " و " ليلة صيف فى الأريزونا " بالإضافة الى لوحته

الخالدة " عين الصمت " والتى يبدو الفنان فيها وكأنه يحلق فوق ذاته وخارج حدودها لكى يصل بنا إلى عالم مذهل من الجمال المحموم ، وهو عالم جديد وأصيل إلى درجة معجزة من حيث الشكل والنسيج ، ذلك أن عظمة وطزاجة الحلم كما نراه فى " عين الصمت " ، وكما نراه أيضا فى " اوروبا بعد المطر " ليمثل قمة الإبداع والتألق عند ارنست ، ففيها نرى قوة عظيمة ووحدة عضوية هائلة حتى أنها تبدو وكأنها خرجت عن نطاق إرادة مبدعها ، فهى تمثل الإكتمال المنطلق لكل رغباته ، قوس القزح الذى تنتهى عنده أحلامه .. فعندما نتأمل ذلك العمل الخالد يشعر المرء منا بالرغبة فى تصديق ارنست حينما يقول " أيها السباح الضرير ، لقد جعلتنى أبصر ، بل لقد أبصرت فعلا ، ولكم أدهشنى ما أبصرته ولكم امتلك على فؤادى " (١) .

ولعل هذه العبارة تذكرنا برأى روسابى فى ماكس ارنست حيث يعتبره " آخر الرومانتيكيين الالمان " . وهو أمر يحتاج إلى وقفة . فالرومانتيكية قد ولدت ونشأت بين أحضان الطبيعة فى المانيا . فهى فى جوهرها نشاط إبداعى بدأ على ضفاف نهر الراين ثم إنطلق منه إلى آفاق ارحب وأكثر إتساعا . لقد جسدت الحياة القصيرة للشاعر نوفاليس Novalis (١٧٧٢-١٨٠١) - والذى أتخذه ارنست ضمن من اقتدى بهم روحيا فيمن سبقوه - الشعور الجارف بالتقديس والاحترام للرومانتيكية . وفى يومنا هذا فإن ذكر الناس لنوفاليس غالبا ما يرد عند الحديث عن عمله الخالد " ترانيم إلى الليل " وهى مجموعة من القصائد النثرية ذات الصفاء المذهل والتى تحمل بين طياتها قدرا كبيرا من ذلك الظلام المحير والذى يصفه القديس يوحنا St. John of The Cross بأنه " الظلام الذى تمتاز به بعض أنواع التجارب الصوفية " . وفى كتابه بولين Pollen يلخص نوفاليس كل المشاعر والأحلام المبهمة التى تتسم بها الحركة الرومانيكية فى عبارة واحدة " حينما نحلم بأننا نحلم نقترب من اليقظة " ولم يكن نوفاليس يرى أى تضاد اوتناقض بين عالم الإنسان الداخلى وعالمه الخارجى فهو القائل " كل ماهو موجود خارجى يقبع بداخلى ، فهو ملك لى وخاص بى كما أن العكس صحيح " وهو القائل أيضا " ترى المرء منا يحلم بالتجوال عبر هذا الكون ، ولكن .. أو ليس هذا الكون بكامن فينا ؟

إننا لاندرك ما بأرواحنا من أعماق مذهلة ولكن الطريق نحو التصوف والتبصر الروحانى يتجه إلى الداخل ، فالوجود السرمدى بكل مابه من عوالم ماضية ومستقبلية لن يكون إلافينا أو لن يكون أبدا " . (١)

---

(1) I BID

ويعود روسابى ليرى فى لوحات ارنست سحر من نوع شاذ وعجيب وكأنها تخلصنا من بعض مايجرى فى عروقنا من سم الترياق ، وهى بعبارة اخرى تطهرنا مما يعاودنا من كوابيس وأحلام مزعجة لاتظهر إلا تحت ستار الليل الدامس . فكما لوث ماكبث ماء المحيط، نرى ارنست فى لوحاته وهو يحيل لون المحيطات من اللون الاخضر الى اللون الأحمر ثم يمضى إلى مظاهر الطبيعة الخضراء والنابضة بالحياة فيغرقها فى شلال قرمزى أحمر من الدماء التى إصطبغت بها صفحات التاريخ فى هذا القرن – ويكاد المرء فى هذا أن يسمع تنويعة رعوية على اللحن الذى عزفه جويا من قبل فى لوحته " كوارث الحرب " (١) .

تنتمى أعظم لوحات المناظر الطبيعية التى تصور الغابة إلى أربيعينات القرن العشرين وهى " اوروبا بعد المطر " و " حلم عذراء بالبحيرة " و " ملاك المستنقع " و " شجرة السرو الساحرة " و " عين الصمت " . إن سر جمال هذه اللوحات لايرجع إلى أى طبيعة صامتة حزينة أو مناظر طبيعية خلابة ، فلاتحتوى الغابات الموجودة فى هذه اللوحات أى شىء من هذا القبيل ، فهى ليست من نوع الغابات التى يمكن للملكة تيتانيا Titania وحاشيتها من بنات الجن أن يتخذنها مقاما لهن (اقرأ " حلم ليلة صيف " لشيكسبير) .

ليس فى الغابات بهجة ، بل الخوف فقط وأحيانا شعور مقبض بالسكينة المسلوبة حينما تبدو السماء زرقاء وقد إكفهر وجهها وصار كالحا بعد حلول كابوس مخيف ،فكل شىء هنا قد تعرض لعملية مسخ metamorphosis فصار شيئا قاسيا وغريبا .

ووسط الشجيرات النامية تختبىء الأنياب والمناقير والأظافر لتدل وترمز على الخطر المتربص فى كل مكان . ويسود فى المكان مناخ قائظ الحرارة وذو درجة عالية من الرطوبة . وفى بعض الأحيان (كما فى فرح العيش "La Joie de Vivre" وانتصار الحب "Triomphe d'Amour" تكون الأحراش كالغابات الاستوائية المطيرة ، كحدائق الفردوس المفقود وقد إجتاحتها النباتات المتسلقة والأوراق الخضراء التى تقطر بالندى وغيرها من الحشائش الوفيرة .

وفى مثل هذه الغابات نجد الحشائش ذات اللون اللامع . وهنا وهناك نجد أزهارا غريبة تشبه الأوركيد وقد تفتحت فى رداء أبيض ناصع كأفراخ الحمام . وفى أحيان أخرى تبدو الغابة كما لو أنها العالم وقد أدركته القيامة .

إنه عالم خريفى محتضر ، ففيه يذبل نبات السرخس ويصير بنى اللون ، وتكف الطيور

---

(1) I BID

عن الغنـاء بينما تتدلى مخلوقـات شعثة وكريهة المنظر مـن على أغصان ثعبانيـة الشكل ، وتهاجم فطريات وطفيليـات غريبة جذوع الأشجار فتبدو كما لوكانـت بعض المعروضات المحفوظة فى متحف لطب المناطق الإستوائية . بينما تفقد النباتات حيويتها وإشراقها .

وليس هناك من طفل بقادر على نسيان ذلك الشعـور العجيب بالافتتان والرعب والذى يخامره عند زيارته الأولى للغابة ، فهى تجربة ذات أثر بالغ و لايمكن محوها من الذاكرة ، تماما كرؤية المرء للمحيط للمرة الأولى فى حياته .

ولقد كانـت الغابات الألمانية دوما هى أكثـر الغابات إثارة للرعـب والخوف ، خصوصا تلك الغابـات المظلمة التى تغطى المنحدرات الجبليـة بالأشجـار الصنوبريـة . والواقع أن الغابات عنـد ارنست تذكر المرء بشـدة بالغابات الصنـوبرية فى الشتاء ، ففـى حين تتناثر نباتـات السرخس على الأرض نـرى المكان وقد تفشـى فيه جو مـن الكآبـة الجادة والكون المحموم حتى ليحسب المرء أنه قد ضل الطريق إلى أحد المدافن .

ولم يكن ماكس قد جاوز الثالثة مـن عمره حينما اقتاده والده إلى الغابة للمرة الأولى فى حياته.(١)

ولم يسلم ماكس ارنست أيضا من ذلـك الولع والحنين إلى القطارات وأيضا إلى أسلاك التلغراف " والتى تتحرك حينما تنظر اليها من قطـار متحرك وتقف ثابته فى مكانها حينما تقف انت ثابتا فى مكانك . " وحينما وصل ماكس ارنست إلى سن الخامسة تمنى أن يصبح عامل تحويلة (محولجى) وحينما هرب من المنزل أخذ ارنست يتبع شريط القطاركما تتبع الخراف خط المراعى الخضراء .

على أن معبودة ارنست الحقيقية كانت الغابة وكـانت مشكلته وشغله الشاغل هو كيف يعيد إكتشـافها . " فلقد بدأ أول إتصـال لماكس الصغير بفن الرسـم فى عام ١٨٩٤ حينما شاهد والده وهو يقوم برسم لوحة صغيرة بالالوان المائية عنوانها " عزلة " "Solitude" وفيها يظهر أحد النساك جالسا وسط غابة من أشجار الزان ويقرأ فى أحد الكتب . فلا يسع المرء سوى أن يشعر بالرهبة من هذه العزلة ومن الطريقة التى رسمت بها ، فكل ورقة من آلاف أوراق شجر الزان قد رسمت بعناية فائقـة ، وكأن كل واحدة منها لها حياتها المنعزلة الخاصـة ، أما النـاسـك فقد بـدأ وكـأنه يمثـل شيئـا يعيش خـارج نطـاق هذا العـالم .

يرى " ج . هودين " أنه بعد ماكس ارنست تطورت الوسائل الخاصة ومناهج التعبير

---

(1) I BID

فى التصوير السريالى .. وإن هناك حقيقتان تصدمان الدارس لأعمال ماكس ارنست : الأولى (والأكثر أهمية) أنه ليست هناك نظرية سريالية تستطيع إنصاف القيمة الفنية للفنان ، وخواصه الجمالية ، وإبتكاره لأشكال وأساليب تخيلية ، وإحساسه باللون الذى يصدم المشاهد أو كما وصفه بريتون : " ضوء فذ يلقى على حياتنا الداخلية " كما وصف ارنست بأنه " فنان إمكانيات مطلقة " .

كما يرى هودين أن ماكس ارنست مصور فى المقام الأول وسريالى فى المقام الثانى . وقد مثلت أعمال مثل " فيل سيليب " The Elephant of Celepe - ١٩٢١ - فترة اللاوعى الفرويدى وتطبيق الآلية عند الفنان . بينما فى الصور التى نفذت باسلوب الحك Frottage توازنت فيها - بشكل جيد - معانى التصوير النقية مع الموقف النفسى التحليلى . وبشكل عام فإن ارنست بلغ ذروة إنجازه فى لوحاته الأكثر شاعرية والأكثر أصالة فى التعبير : تلك اللوحات التى قدمت أحلاما لبحار أو غابات مظلمة شاهقة مثل جزر جبلية تقف على عمق غير مفهوم ، تحت شمس أو قمر يكون دائرة أو مسطح دائرى أو حلقة ..

الأعمال المبكرة لماكس ارنست تحمل علامات على تأثير مصادر مختلفة : تكعيبية ، دى كيريكو ، بنائية ، كلى - خصوصا اللوحات ذات العناوين الشعرية الطويلة - أو (كولاج) الأوراق الملصوقة لبراك وبيكاسو . ولكن ، على أية حال ، فقد أعطت الموهبة الثورية وذكاء ماكس ارنست دفعا كبيرا للفن المعاصر عن طريق هضم كل المؤثرات السابقة .(١)

وقد صدمنى وصف مالكولم هاسلام لفن ارنست حيث يقول : " لم يكن كلاسيكيا ، ولا فاتنا ، ولم يكن حتى فرنسيا . كان فنه المانيا ، كافرا ، وفى تصور واحد بلشفى . كان على أية حال رائعا " .(٢)

فى عام ١٩٢١ بدأ ارنست - فى الكولاج - بالربط بين موضوعات غير متشابهة لم تؤد إلى تصور جديد تماما ولكنها أدت إلى موقف جديد ، قصصى ، أو تأليف درامى لتصورات مدركة مندمجة فى جو قصصى .

أى أنها أيضا محاولة لتطبيق فكرة السريالية ، عن صور أحلام . وكثير من هذا الكولاج يبدو مثل لقطات سينمائية أو مسرحية أو أجزاء مقطوعة و مشوشة من حكايات غريبة . أساس جمالية الكولاج عند ارنست هو التداعى و " التورية " مثلما نجدها فى الأدب الحديث . والتداعى هو نفس الأسلوب الذى إعتمدته الرواية الجديدة وبالأخص عند جيمس جويس فى رواياته (٣).

---

(1) J . Hodin Op. Cit.

(2) Malcolm Haslam . Op. Cit.

(3) Lucy Lippard. Op. Cit.

فى أعماله الأخيرة نرى اللون يلعب دورا سائدا .. فبعـد ١٩٣٤ أصبحت الوانه مضيئة ومبهجة وأضيف اليها بعد ذلك إشعاع وغنى حتى عندما تكون هادئة واثقة .. فكرة تداخل المسطحات الملونة – الأداة التى إستخدمها بتفوق بيكابيا وماسون – تبدو إنهماكا رئيسيا لماكس ارنست .. وبعض لوحاته تنشغل بهاجس المهابة والأشكال الصرحية فى ألوان ترابية earthy قوية .

كما تبدو فى أعمالـه الأخيرة أيضا نزعـة نحو الجمع بين التجـريد الهندسـى وعناصر سريالية . على العكس من لوحاته المبكرة التى تبدو فيها واقعية فوتوغرافية كعنصر أساسى فى التعبير عن عالم أحلامه وتفكيره البيولوجى Biological

الحقيقة الأخـرى التى تصدم الـدارس المتأمل لأعمال مـاكس ارنست هـى أن الفنان الحديث شخصية فرديـة منعزلة ومجتثه Uprooted . حرم مـن مكانه فى مجتمـع منظم بشكل جيد ، وأيضا من ذلك الكون الإنسانى الذى يساند الفن والفنان ، ويعانى من التقدم التكنولوجى .

لقد إهتزت مثالية ماكس ارنست من أحداث الحرب العالمية الأولى فوقع ضحية لعدمية الدادا . وفيهـا أجبر على النظر إلى المفـاهيم الإنســانية والـدينية على إنها إختراعـات شريرة للروح البرجوازيـة فى عصره . وبإنتقاله مع السرياليـة غادر ارنست عالما داخليا فـارغا من الأفكار الجمالية والكونية والأخلاقية الى عالم آخر يضم شخوصا لديها نضال لفهم الحياة وتفسيرها عـن طريـق تصورات رمـزية . أى أن ارنســت يعتبر نموذجـا لتوضيـح كيفية التحول من الدادا الى السريالية .

وكانـت النتيجة أن رجع ارنســت عن التعبير عن ردود فعـل بيولـوجية خالصــة وعن تسجيل الغـرائز البدائيـة . لهذا فهو على السطـح النفسى لا يقـدم صورة كليـة بل فقـط شظاياها المتكسرة مع كل رعبها وإرتباكها الحتمى .

إن ارنســت ، بغض النظـر عـن التعقيدات النـاتجة عـن الحرب والثـورة ، هو بشكـل أساسى مصــور رومانتيكى على نمط كاسبر ودافيد وفـريدريش ، أعظم رسامـى المناظر الطبيعيـة فى الـرومانتيكيـة الألمانيـة . أمـا الأساليـب التـى إبتكـرها ارنســت فى الكـولاج والحك Frottage هى أساليـب للآ لية النفسية ، أو كما حـدد بريتون أساليـب للتعبير عن الوظيفة الحقيقية للفكر .

حق الإنسان فى جنونه الخَاص

عندما نقـول عن فنان أن الهامه أصيل فـذلك ليس مجرد مدح .. ولكنـه مشكلة داخل الحركة السريالية . إذ هناك من يرى أن دالى مثـلا أكبر نصاب فى تاريخ الفن .. إستغل عالم السريالية ليختلق الصور و بالتالى فهـو مجرد مهرج .. أى أن إلهامه غير أصيل .. ومن هنا أيضا فإن مشكلة التعبير داخل السريالية تطرح نفسـها .

اللوحة عند السريـالى ذات نظام .. وأعتقد أن كل عمل فنى – يجب أن يكـون له نظامه الخاص حتى لو كانت ملامحه المباشرة فوضويـة .. فالفوضى نظام خاص .. هل نستطيع أن نتساءل عما إذا كـانت الأعمال السرياليـة تنفذ بلا نظـام أوتنظيم ؟ النظام صفـة الفعل الواعى ، وعنـدما ينهل السريالى من ينابيـع اللاوعى ، يتجسد إبداعه –تلقـائيا – فى نظام خاص . تتداخل أو تمتزج فيه عناصر الخبرة بالموهبة . وهنا الجسر بين اللاوعى – والوعى . وبين المنبع – والمصب . وهذا ماسميته بمشكلة التعبير عند السرياليين .. فاللوحة عند دالى ذات نظام محكم ظاهر .. يساعد على ظهوره أسلـوبه الكلاسيكى فى التصوير . وهو نفسه لا يخفى إعجابه بالأساتذة السابقين .. ولكنه يضيف على ذلك جوا فوتوغرافيا ، فالأشياء فى فوضـى ، ولكنها فـوضى معدة خصيصا لإلتقاط اللوحة .. والملامح واقعيـة ، لكن التأليف غير واقعى .. ومن هنـا يقول عنه الكثيـرون بأنـــه مهـــرج ويقـــول عنـه أحد النقاد .. " الولد السىء للفـــن " .

وقد هاجم بريتون بنفسه دالى هجومـا لاذعا ، وفصله من الحركة السريالية . وأوضح بريتون فى محاضرتـه التى القاها فى جامعـة ييل الامريكية عام ١٩٤٢، أنـه فصل دالى من الحركة السريالية لسببين : أولا لأنه باع روحه بالمال ، وقـد إبتكر بريتون من حروف إسم سلفادور دالى تحريفا ساخرا ، حتى أنه إمتنع عن ذكر إسمه فى المحاضرة واقتصر على ذكر التحـريف "آفيـدا دولار " بمعنى شرِه الى الـدولار . ، وهو إسـم نصف أسبـانى نصـف أمـريكى يشير إلى خطيئـة دالى . والسبب الثـانى الـذى دعـا بريتـون الى فصل دالى هـو ماتكشف من ميوله الفاشستية حين صـور السفير الأسبانى الذى كان له ضلع فى عسف



جالا وسلفادور دالى مع «شىء» - Object - من أعمال مان راى عام ١٩٣٦.

أسبانيا وحتى فى موت صديق دالى ، الشاعر الأسبانى الكبير غارسيا لوركا . (١) .

فهل هو سريالى مخلص ؟ أم مدعى ؟ أى هل لوحاته فعلا تعبير تلقائى عن تداعيات اللاوعى والأحلام عنده أم هى تأليف لها ؟ هنا يجب ملاحظة أن كل فنان سريالى له طريقته أو أسلوبه فى " الإلتزام " السريالى فميرو - الذى أُحبه - ليس كماكس ارنست .. وهكذا .. ودالى وإن كان يحب الاستعراض والشهرة الغرائبية وحب المال ويسعى اليها ، إلا أن لوحته ذات حس سريالى ظاهر وإن كانت أعماله تتفاوت فى درجة هذا الحس ، وإن كنت أرى اشياءه أكثر سريالية من لوحاته..

عند دالى إهتمام شديد بإثبات وجود الفراغ .. وهى ظاهرة مشتركة لدى عديد من السرياليين - والفراغ أشكال وألوان .. فراغ سائل .. أو سحابى .. أو معتم مقبض .. أو يسبح فيه كل شىء .. وهو أيضا المساحة فى إطار اللوحة والتى تظهر دور الكائنات الأخرى عليها .. ودورها نفسها . أو هو المساحة المطلقة عندما تخرج هذه المخلوقات من أربعة جدران اللوحة .. إلا أن الفراغ " الدالى " فراغ لين ، أو طرى .. أو ما شئت من مترادفاتهما .. ولابد من أن يكون ما يكون لأن كائنات اللوحة أيضا طرية .. كل كائنات " دالى " فيها قدر من الليونة يتروح من كائن لآ خر ومن لوحة لأخرى حتى فى لوحاته الدينية .. وحتى فى " مسيح زوجتى " رغم ما يبدو على " الصليب " من صلابة.. إنها ليست طرية فقط . الأجساد تتمتع ببضاضة رغم تشوهها ، وإن كانت هياكل عظمية .. فهى عظام للحم كان طريا .. والعضلات - " فى الحرب الاهلية " مثلا - لا تتيح لك الإنسجام الجامد مع باقى الجسد .. حيث تؤكده الظلال وتظهره السحب .. وهى أيضا - العضلات - مفتولة - بشكل خاص - يحيطها اللحم الإنسانى .. وهكذا .. " إنه أنا " يقول دالى .

نقطة الضعف فى تصوير دالى هى الإنشاء .. أى ترجمته لموضوعات وأفكار معينة عن الجنس والدين والسياسة والمجتمع ..الخ - إلى صور .. فتنظر إلى لوحة ما وتقول أنه الخراب والدمار الإنسانى ... وكلام بليغ آ خر فى نفس السياق .. أو تنظر الى لوحة أخرى فنقول أنها الرغبات المحرمة والصراع الأبدى من أجل الإرتواء العاطفى ... وكلام بليغ آ خر فى نفس السياق .. وهكذا .. دالى مغرم بتناول الثالوث الخطر .. الجنس والدين والسياسة .. وفى أحيان كثيرة يمزج بين العناصر الدالة عليه فى لوحة واحدة .

---

(١) والاس فالى . مرجع سابق ص ١٥٠،١٥١

لكنك لا تستطيع أن تقول نفس الكلام على لوحة ماكس ارنست أو ميرو مثلا .. فاللوحة عندهما عالم قائم بذاته .. يؤثر فيك دون أن تحتاج لوضع عناوين للوحة او ترجمتها إلى كلام بليغ أو غير بليغ .. والعمل السريالى العظيم هو الذى لا تشعر أمامه بإنفصاله عنك تماما أو غربتك معه .. لأنه من المفروض أن يتفاعل هذا العمل مع النبضات والأحاسيس النفسية والعاطفية .. وكما قال بريتون : " يسعى – الفن – إلى تحرير الدافع الغريزى .. وهدم الحاجز الذى يقف فى وجه الإنسان المتمدن ، ذلك الحاجز الذى يجهله البدائى والطفل " .

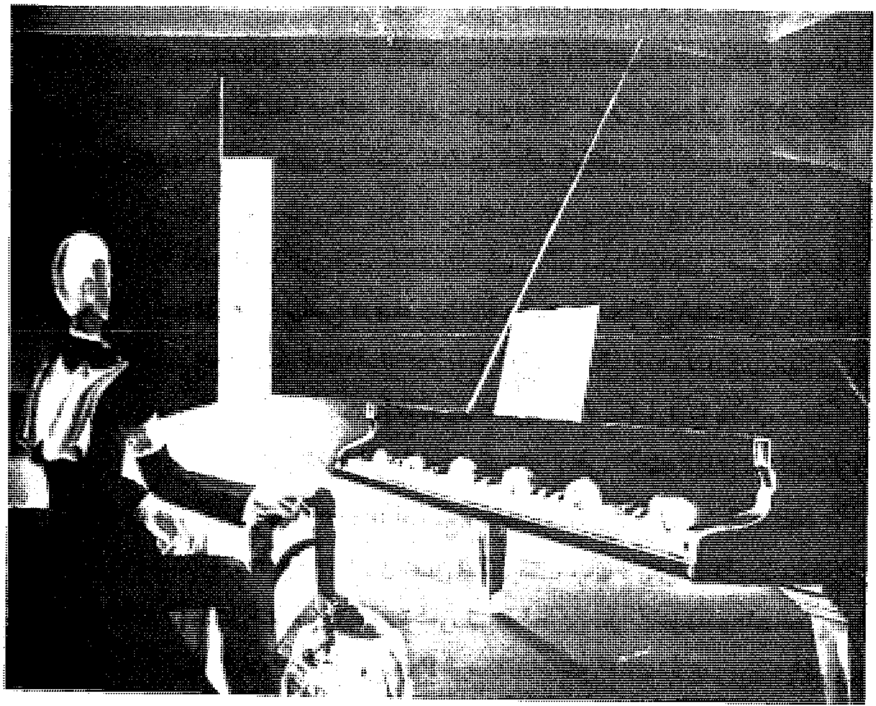
ولا يمكن الفصل بين حياة دالى الشخصية – بالذات – واعماله الفنية .. لذا نجدنا مضطرين للخوض فى بعض من هذه الجوانب ..

ولد سلفادور دالى فى ١١ مايو ١٩٠٤ فى " فيجيراس " Figueras" إحدى قرى منطقة كتالونيا فى شمال شرق أسبانيا . أثرت هذه المنطقة الساحلية فى أعماله فيما بعد ، يبدو هذا واضحا فى الضوء الدافىء الذى ينتشر فى معظم لوحاته ، مثلما يبدو فى لوحته " صيد التونة " متأثرا بحكايات الصيادين التى سمعها فى طفولته ..

بعد مولد دالى بعامين ولدت أخته " آنا ماريا " التى رسمها دالى فيما بعد فى عدد كبير من " البورتريهات " – لوحات الأشخاص – كما كتبت هى كتابات عن ذكرياتها معه ، ذكرت فيه أن دالى كان مشاغبا وعنيفا وحساسا وذكيا ويحلم كثيرا .. وقد كشفت زياراته عام ١٩١٤ لصديق العائلة " بيشو " – الذى كان رساما معروفا – عن استعداد دالى الفنى مما شجع أسرته على إرساله الى كلية الفنون الجميلة فى مدريد عام ١٩٢١ .

وعندما كان طالبا فى كلية الفنون الجميلة أعطى الاستاذ الطلاب موضوع تصوير عذراء قوطية . لكن دالى صور كفتى ميزان . وعندما سأل الاستاذ هذا السريالى المبكر أجاب بأنه إذا كان زملاؤه قد رأوا عذراء ، فقد رأى هو كفتى ميزان .

خلال فترة دراسته أعجب بالفنانين المستقبليين الإيطاليين المحبين للسرعة والتجديد . كما أعجب بالأعمال التكعيبية للفنانين الأسبانيين " خوان جريس " و " بيكاسو " . كما إستهواه البحث فى رسوم المدرسة الميتافيزيقية الإيطالية وبخاصة فى أعمال " دى كيريكو " و " كارا " . وأقام معرضه الأول فى برشلونة عام ١٩٢٥ . فى هذه المرحلة الأولى من الإبداع الفنى يمكن للمشاهد أن يستشعر من اعماله إتجاها يؤدى للسريالية .. على الرغم من ان هذه المرحلة ضمت أعمالا تأثيرية وبورتريهات طبيعية . بل يقال أن دالى كان فى سن



«ستة تجليات للينين على بيانو » لوحة ـ دالى عام ١٩٣١ . المتحف الوطنى للفن الحديث بمركز بومبيدو فى باريس .

السادسة يتخيل صورا أخرى للأشكال المرئية ، وهو أساس الأسلوب الذى إبتكره دالى فيما بعد والذى أطلق عليه " الصورة المزدوجة L'image double" . تلك الصورة التى لعبت دورا هاما فى تطوير أسلوب دالى المعروف بإسم " النقد الجنونى أو الهذيانى " .

سافر دالى إلى باريس عام ١٩٢٩ لأول مرة وكان فى إستقباله على محطة القطار الفنان الكبير – الكتالونى أيضا – خوان ميرو الذى قدمه إلى بريتون ومجموعة السرياليين هناك ..

فى باريس تعرف دالى على " جالا " زوجة الشاعر " بول ايلوار " وهى روسية من سان بطرس برج ذات عينان ثاقبتان فى وجه رقيق . وقد دعاها مع زوجها إلى منزله فى أسبانيا وهناك نما حب خطير بينهما وعاد ايلوار وحيدا إلى باريس .. ومن يومها لم تفارق جالا دالى الذى أهدى لها كتابه " يوميات عبقرى " قائلا : " إلى ملهمتى جالا جراديفا،

هيلين طروادة ، القديسة هيلين ، جالا جاليتا بلاسيدا " (١) . وقد أثرت هذه العلاقة فى أعمال دالى الفنية . وقد كتب دالى كتابا عنوانه " كيف تصبح دالى " صرح فيه أن جالا هى التى صنعته . وبالمناسبة ، يعتبر دالى من أكثر الفنانين هياما بنفسه مما يبدو بوضوح فى عناوين كتبه .

فى عام ١٩٣٠ نشر سلفادور دالى مقالة بعنوان " الحمار المتعفن " فى مجلة " السريالية فى خدمة الثورة " يوضح فيها نظريته الجديدة التى أطلق عليها " بارانويا – كريتيك Paranoiaque- Critique وطبقها فى أعماله التشكيلية . وقد أثرت المقالة فى طبيب نفسى شاب " جاك لاكان " فأعد بحثا عن علاقة " البارنويا بالشخصية " .

فى عام ١٩٣٤ طور دالى نظريته " البارانويا – كريتك " أو " النقد القائم على الهذيان " ونشر مقالة فى مجلة مينوتور Minotaure مع تحليل لوحة ميلية Millet (٢) المسماة " صلاة البشارة L'Angelus" وفى نفس العدد كتب جاك لاكان مقالة يوضح فيها " المفهوم النفسى لأشكال البارانويا للخبرة " ومقالة أخرى على " موضوعات لجريمة بارانويا " يحلل فيها الأختين بابان Papin وهما خادمتين قتلتا مخدوميهما الذين إضطهداهما .

فى الواقع ليست هناك ترجمة عربية حرفيه وواضحة لهذا المصطلح "بارانويا كريتيك" . فالبارانويا معروفة : تعرفها موسوعة علم النفس بأنها " الجنون الهذائى التأويلى ، وهو إضطراب أو خلل عقلى وذهنى يتسم بهذيانات متواصلة فيتوهم المصاب بها حالات من العشق أو العظمة أو الغيرة أو الإضطهاد . وقد تصاحبه هلوسة فى بعض الأحيان . وضع هذه التسمية " اميل كرايبلين " ثم وصفها بأنها تطور باطنى النمو على نحو تدريجى إلى حد يمكنه من الرسوخ قبل إكتشافه بحيث يؤدى الى قيام نظام هذائى

---

(١) Salvador Dali : Journal d'un genie. Edition de le table ronde. Paris. 1964.

(٢) جون فرانسوا ميليه Jean Francois Millet رسام ومصور فرنسى ولد عام ١٨١٤ ومات عام ١٨٧٥ . ابن فلاح درس التصوير فى شيربورج ثم فى اتيليه الفنان ديلاروش . فى متحف اللوفر أعجب باساتذة القرن السابع عشر وبخاصة بوسان ، روبنز ، والمصورين الأسبان . اهتم بتصوير الإهتمامات المنتشرة لدى الفلاحين . وربما لذلك تجاهله النقاد متهمينه " بالاشتراكية " !! على كل حال تمتع ميليه بحس كلاسيكى فى تكوين اللوحة معطيا طابعا صرحيا لشخصياته . وقرب نهاية حياته ترك مكانا أكثر أهمية فى لوحاته للمناظر الطبيعية .

دائم ثابت الاركـان ، مع إحتفاظ المرء احتفاظا تـامًا بالوضـوح والترتيب فى الفكرة والإرادة والفعل " (١) .

اما مصطلح Critique فيعنى إنتقادا أو نقدا .. اذن ماذا يقصد دالى " بالنقد الهذيانى " ؟

كان دالى يؤكد دوما أنه أقرب إلى المجنون منه إلى الماشى فى نومه . وظهر دالى فى البداية كأنه ينطـق بلسان السريالية عنـدما نسب الى نفسه المعرفـة التلقائية اللاعقـلانية ، لكنه ، عندما يجعلها تقـوم على أساس التداعى التأويلى – النقدى للظواهـر الذى يبرز من حالات الهذيان ، يضيف الى السريالية الأصلية حساسية مبنية على الهلوسة .

المعانـى الخفية التى يجدهـا دالى فى الظواهر التـى يدرسها ، تـأتيه ، كما يزعـم ، من حالات جنون مؤقت . والمهتلس هو الإنسان الـذى يبدو فى مظهر معاف وسـلوك سوى ، غير أنه فى دخيلته يحور الكون وفق ما تقتضيه رغباته وسلطان هذه الرغبات .

سلط دالى نقده المبنى على الهلـوسة على أسطورة وليم تل التى بـدل أن تمثل له الحب الأبوى ، بدت له مثالا على الأب الذى يرتكب الفحشـاء والتشويه فى أبنائه . وعوضـا عن أن يرى الـورع الدينـى فى لوحـة ميليه الشـهيرة " صـلاة البشارة L'Angelus ، رأى فيهـا نموذجا للكبت الجنسى ، وضمنها فى لوحات له لتمثل هذه الفكرة . كان يُعنى بالتأليف بين الأحياء والأشيـاء الجامدة ، ولذا حين صـور " فيرمير" الرسـام الذى أعجب بـه دالى بلا تحفظ وقلد تقنيتـه بدقة ، أظهره فى شكل شبح يمـد ساقا طويلة تتحول إلى طـاولة . وقد إستخدمـت السينما هذا الجـمع بين الحى والجـامد ، وكان دالى يكثـر التردد على دور السينما طلبا لـلإثارة والإلهام ، على عكس ماتيـس الذى كان يتردد عليها لينسـى همومه . وكان بين معروضـات دالى الأخـاذة فى المعرض العالمى ، صورة سيارة تاكسـى يجلس فيها تمثال شمعى لكولومبوس ، وكان المطر يهطل بـإستمرار داخل السيارة ويبلل كولومبوس الجامد . هذا الأثـر الذى قابله المشاهـدون بالتصفير والإستهجان ، يكتسب معنـى عندما ندرك أن دالى رأى فى كولمبوس مهتلسا مثله .

إذ كشف كولمبوس بإعتقاده أن الارض كروية وبـأسفاره التى يمكن بالتالى أن تستمر الى مالا نهاية لـه ، كشف عن خوفه مـن الإضطهاد وأمله فى الفرار مـن مضطهديه .(٢) لقد

---

(١) موسوعة علم النفس . اعداد د. اسعد رزق الطبعة الأولى . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٧ ص ١٤٢.

(٢) والاس فالى . مصدر سابق ص ١٦٢.

وجدت تعليق ج . هودين – حول الفرق بين ماكس ارنست وسلفادور دالى – تعليقا طريفا رغم دلالته العلمية . فهو يقول : من ماكس ارنست الى دالى نمر من علم النفس الى الطب النفسى (١) .. فدالى يحدد بارانويا كريتيك التى إبتكرها ومارسها بأنها إنفجار منظم وعنيف لرغبة إنسانية ، وكأسلوب عفوى لإنتاج تداعيات لامنطقية تستثمر حالة الهذيان .. وهى تظهر أيضا طموحه الاكبر : إعادة إخضاع إسلوب كبار الفنانين السابقين للتعبير عن مفهومه عن العصر الذرى .. ويدعم تعبير ج . هودين مواقف دالى نفسه المسرحية وتصريحاته الغريبة والتى تجذب إهتمام الجمهور – أحيانا كثيرة – قبل الإهتمام بإبداعه الفنى .

تعتبر لوحته " الإنسان غير المرئى L'Homme Invisible" التى رسمها بين عامى ١٩٢٩ – ١٩٣٣ هى عمله الأول الذى يتضح فيه أسلوبه السريالى الخاص " النقد الهذيانى "Paranoia, Critique وهى لا تصور إنسانا طبيعيا – ولكنها تصور منظورا لعناصر معينة فيه : النظرة ، اليد الممتدة على مانتخيل أنها ركبته .. مايمكن أن نتصور أنها قدمه .. الخ . وهناك لوحات عديدة على نفس الأسلوب أنجزها بين عامى ١٩٣٠ – ١٩٤٠ . من أشهرها لوحة " وجه ماى ويست " ولوحة " سوق العبيد " .

وأسلوب " النقد الهذيانى " نوع من التحليل النفسى الذاتى للجنون الخاص .. حيث رجع دالى كثيرا الأعمال فرويد التى قرأها أثناء دراسته فى مدرسة الفنون الجميلة .

عام ١٩٣٨ تعرف دالى على فرويد حين كان الأخير مريضا فى لندن وبعد ذلك كتب فرويد فى أحد خطاباته : " إن هذا الأسبانى الشاب ذو العيون الرائعة الحادة وأسلوبه المعروف فُتن بما تحمله السريالية للمجانين الكاملين " . لقد وجد دالى عند فرويد تبريرا للحب الشديد الذى كان دائما يحسه نحو طفولته ، وما فيها من هول ونشوة . كما أدرك دور النوم الذى يشبه الرحم الواقية .

كان دالى يرى الأجراس كل يوم فى المدرسة وعلى حوائط الممرات من خلال الباب الزجاجى لفصله ، وكتب فيما بعد : لقد خلفت الاجراس داخلى حزنا لا ينتهى ، ولازمتنى ذكراها سنوات عديدة " . وأعاد دالى تصورها عام ١٩٢٩ فى لوحة ذات حس اسطورى تراجيدى : " الظلطتان " على الشاطئ تتحولان عنده إلى رجل وإمرأة .. الصخور تتحول

---

(1) J.P. Hodin. OP. CIT.

إلى تماثيل لشخوص عمـلاقة ومتصدعة .. هواجسه تسيطـر عليها الأرواح ، يرى الإنسان كما يرى الحشرات في متحف التاريخ الطبيعي .

تجاوز دالى اللوحة ليطبع نقده الهذيانـى على الأشياء : " جاكت أفروديت " .. "آلات التفكير " .. الخ .. في " جاكت أفـروديت " لصق عشرات الكؤوس بداخلها مـادة تركوازية اللون على جاكت لونها زيتي فوق قميص . ويبـدو من فتحتها " سوتيان– مشد صدر – إمرأة . ويقول ديديه بميرل Didier Pemerle"

" إن الكؤوس على الجاكيت تذكرنا بالسهام على جسد القديس سباستيان " (١).

كما إهتم دالى بتصميم مجموعة من الحلى الذهبيـة أطلق عليها أسماء مثـل : " القلب الملكى " . " القلب الـذى يخفق " – بمناسبة تتويـج الملكة اليزابيث الثـانية – " والعنب الخالد " . وإهتم أيضا بتصميم زجاجات البارفان وديكور المحلات التجارية أى إهتم بكل ما يعود عليه بالربح المادى والشهرة .

عام ١٩٣٤ سـافر إلى الولايـات المتحدة الأمريكيـة للمرة الأولى عـن طريق البحــر، لإقامة معرض هناك بينما كان المفروض أن يلقى محاضرة في برشلونة قبل دقائق فقط من موعد سفره .. في ميناء نيويورك إستقبلته صديقة إسمها " كاريس كروسبى " وقدمته إلى عدد من الصحفيين الذين طلبوا منه رؤية أحد أعماله فصدمهم بعرض بورتريه لجالا وعلى كتفها قطع من ضلع حيوان " ريش " ..

في مارس ١٩٣٩ قـام بتصميم ديكـور لواجهة محل كبير للملابـــس في نيـويورك – إسمه " بونـويت آند تيلر " . صمـم للجزء الذى تعرض فيه مـلابس النهار بانيـو مزين بالفرو وسيـدة شمعية ترتدى فستان سهـرة أخضر . وصمم للجزء الذى يعـرض ملابس السهرة عـارضة أزياء شمعيـة تجلس على سرير مغطى بـالستان الاسود وأسفلـه بعض الجمرات . في يـوم الإفتتاح مر أمـام المحل ففـوجىء بتغيير في تصميمه سـأل الادارة عن السبب فأجابوه بأن الزبائن إندهشـوا منه . وبعصبية دفع دالى البانيو الذى إنزلق محطما زجاج الواجهة . ثـم ذهب الى قسم البوليس غاضبـا ومطالبا بحقوقه . وبعد حـادثة أخرى إختلف فيها مع إدارة سوق نيوريورك الدولى التى طلبت منه عملا فنيا ، نشر بيانا بعنوان : " إعلان استقلال التصور وحق الإنسان في جنونه الخاص " . ثم ترك أمريكا محبطا .

---

(١) كتالوج معرض دالى . مركز جورج بومبيدو . باريس ١٨ ديسمبر ١٩٧٩ ـ ١٤ أبريل ١٩٨١ .

فى بدايـة الستينات إهتم دالى بتجسيد الصـور كما هو متبع فى بعض أنـواع " الكارت بوسـتـال " وحاول تعميـم هذا الأسلوب فى لـوحات ذات مقـاسات كبيرة . منطلقـا فى هذا الإهتمام من الإحساس بالملمس ، لكنه لم ينجح فيها ، فاتجه الى أسلوب أكثر كلاسيكية عن طريق تصميم اللوحة لترى من زاويتين . كما اتجه الى الحفر " الليثوجراف " وقدم أعمالا كثيرة أنجزهـا بالإشتراك مع الفنان الامـريكى " سلويـن ليزاك " عرضت لأول مـرة عام ١٩٧٢ فى مسرح متحف " فيجيراس " ، قبل أن يفتتـح متحف " دالى " فى سبتمبر ١٩٧٤ فى نفس القرية وقد صمم ديكوراته دالى بنفسه .

فى بعض أعمال دالى أيضا نلاحظ التأثير العلمى : " الســاعات الرخوة لثبات الذاكرة " التى رسمها عام ١٩٣١ يصـور الساعات " الزمن " تنزلق – مثـل الجبن – فى المساحة " المكان " . وفى عـام ١٩٦٣ يعود ليرسم بورتـريه لجالا يصفه بـأنه علمى يبدو فيـه تأثير إكتشافات علم الاحياء وبخاصة فيما يتعلق بالخلية .

منذ عـام ١٩٥٠ عاد دالى إلى الكـاثوليكية وكتـب : " التصوف سعـادة خارقـة ، وهو التفجـر الجمالى لدرجـات السعـادة الفردوسيـة القصـوى التـى يتمتع بها الإنسـان على الارض " . (١) . وحقق تحليلات تشكيلية لبعض الموضوعات الـدينية مثل لوحته " صـورة مريم العذراء " – التى هى وجه جالا – وذهب بها إلى رومـا وقدمها الى البابا " بول الثانى عشر " حيث أوضح له البابا إهتمامه بالفن الحديث .

لكن تـدين دالى فى نظر هـربرت ريد – تـدين متكلـف " مثال على ذلك لـوحته المسماة بالعشاء الأخير والتى تمت إعارتها للمتحف القـومى للفنون فى واشنطن ، فهى فى حقيقتها نداء مسرحى لكل من كان يؤمن بالخرافات والدجل " . (٢)

الحقيقة أن رحلـة دالى ومغامراتـه الفنية لم تقتصر على إبداعـه الفنى فقط ولكنـه كان بإستمرار يدعمه بمحاولات نظرية منذ بدأ تعلم الرسم .

نشر عام ١٩١٩ مقالات فى مجلة أصـدرها مع اصدقائه فى القرية عـن أساتذة الماضـى الكبار الذين أحبهم مثل جويا ومايكل انجلو وليوناردو دافنشى . وفى العدد الأول من مجلة " مينوتـور " عام ١٩٣٣ نشر مقـالة بعنـوان " مقدمـة نقد هـذيانـى للصورة الغـائبة

---

(١) كتالوج معرض دالى . مصدر سابق

(2) H. Read. A concise History of modern Painting.Op. Cit. P 141..

لأجراس ميلية " يحلل فيها لوحة ميليـة الشهيرة بـ " الأجراس " ويرفقها ببعض لوحاته تطبيقا لنفـس أسلـوب " النقد الهذيـانى " . ونشر بعـد ذلـك مقالـة بعنوان : " اسطـورة تراجيـدية لأجراس ميليـة " . وفى عام ١٩٥٦ نشر كتيب ثـورى ضد بعض فنـانى عصره سماه : " قوادو الفن المعاصر " .

وبعد عام ١٩٦٣ نشر دالى عددا من الكتب كل أسمائهـا مقترنة بإسمه : خطاب مفتوح إلى سلـــفادور دالى " – ١٩٦٦ – . " دالى بقلـم دالى " ١٩٧٠ . " كيـف تصبـح دالى " ١٩٧٣.

يوم إفتتاح متحف دالى فى مسقـط رأسه شاهد الصحفيون لوحـة تقليدية رسمها دالى للجنرال ديجول فسألوه عنها فقال : " لقد طلبوا منى ذلك وفرضوا على صنعها بالأسلوب الأكاديمى ودفعـوا لى الثمن الذى طلبته ، ثم إنى غير منبهـر بشخصية الجنرال ديجول .. شخصـان فقط يسحرانى : "أنا وزوجتى جـالا " .. ويضيف فى نفس الحديث عن نفسه : " هناك دالى غـريب الأطوار ، كـلاسيكى ، كـاثوليكى ، رومـانى ، وروما‌نـى من أصـدقاء رومانيا لأن هـذا البلد سيكون من أوائل الشعوب التى ستعيـد الملكية لاوربا " (١) ، " أنا شديد الإعجاب بحياتى إنها فعلا الحياة التى تناسب النابغة دالى ، شىء واحد يزعجنى هو حزن أبى إزاء تصرفـاتى . كان قاضـى فيجيراس ، وكان يحزن عند رؤيتى أدخـل المقهى وعلى رأسـى رغيف خبز " . (٢)

عام ١٩٧٧ وفى محاضرة دكتور خـوان انطونيو اوبول – الطبيب النفسـى الذى كان يعالج دالى – فى جامعـة مدريد قال إن دالى أغرب رجل عرفه فى حيـاته . فهو أبعد الحالات النفسيـة عن " الطبيعيـة " دون أن يكون مجنـونا ، وأبعـد الحالات عن الجنـون دون أن يكون طبيعيا .. (٣)

---

(١) التناقـض بين دالى والسرياليين الآخريـن انه ملكى وكـان يؤيد نظـام فرانكو ملـك أسبانيا الســابق . والغريب فى هذه الجملة التى قالها دالى قبل منتصف السبعينـات من هذا القرن انه بعد حوالى ١٥ سنة منها ، انهار فعلا نظام الحكم الشيـوعى فى رومانيا ، وكانت أول دولة تبدأ الـزلزال الذى حطم الانظمة الشيوعية فى اوربا الشرقية ..... وكأن دالى تنبأ بما سيحدث !!

(٢) نزيه خاطرجريدة النهاراللبنانية ١١/ ١٠/ ١٩٧٤ .

(٣) شوقى الريس : دالى فى غموض الحياة والموت . مجلة النهار العربى والدولى ٧ / ٩ / ١٩٨٠ .



خوان ميرو عام ١٩٣٠.

انا ذو طبيعة مأساوية وصامته

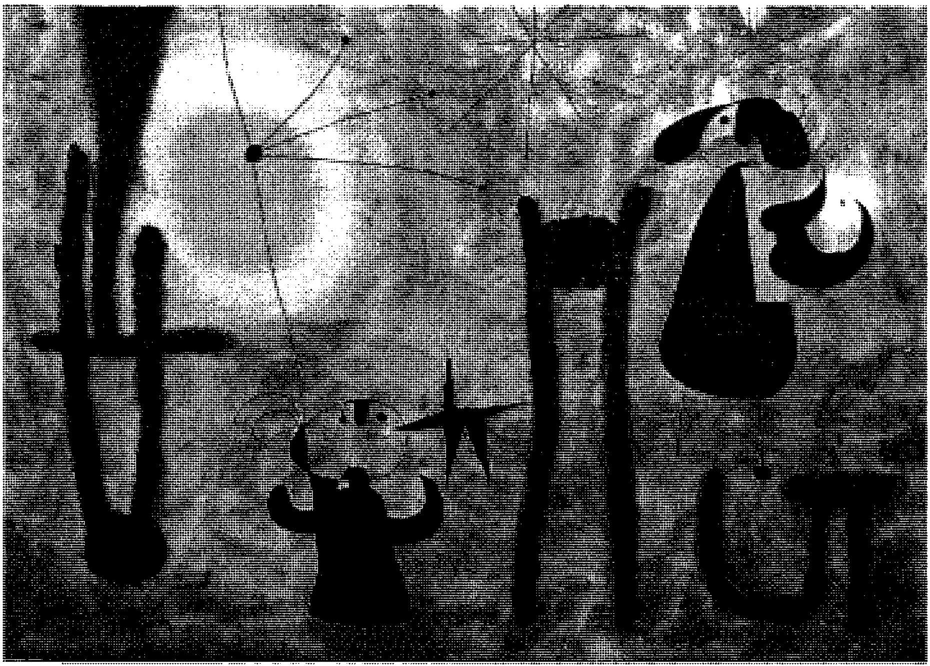
بموت خوان ميرو عام ١٩٨٥ بعدما عاش ٩٤ عاما . إختفى آخر رسام كبير من فترة ما بين الحربين العالميتين . وآخر هؤلاء الفنانين المثابرين . المجنونين بالرسم والخصباء حتى آخر يوم فى حياتهم . دخل عام ١٩٠٧ مدرسة الفنون الجميلة فى برشلونة ، ثم درس فى اكاديمية " جالى Galli حوالى عام ١٩١٢ . إهتم بالإتجاهات الرئيسية الحداثية فى التصوير الأوربى ، وبخاصة فى أعمال فان جوخ وسيزان وماتيس . فى التكعيبية رسم شخوصا ذات طابع تعبيرى عنيف ، مفككة على خلفية بالغة الزخرفة (عارية واقفة ١٩١٨) أو منتظمة (صورة شخصية ١٩١٩). ثم بدأ ميرو فى تناول التفاصيل بدقة شديدة ، مفقدا الشخوص والأشياء شكلها الواقعى عن طريق تنسيق زخرفى لمجمل التكوين ، وهكذا أخذت الأشكال قيمة الرموز (المزرعة ١٩٢١ ، المزارع ١٩٢٢) .

كان ميرو مفاجئا . ذو فظاظة عذبة . قوى الارادة . يخلق طموحات كبيرة . أصيلا دائما وذا نضارة مهدئة . إحتلت أعماله مكانا ملحوظا ومتفردا فى الفن المعاصر .

إبتكر ميرو رسما شعريا شق اللاوعى . خلق عالما خاصا به . يطلقون عليه " عالم ميرو " . حيث أحلام الصغار تساعد كوابيس اوديب . عالم هو تاريخ متخيل لكائنات متناهية الصغر . لذرة أساسية ، للطبيعة ، للحياة الداخلية . عالم يعيش فيه هؤلاء الذين يرفضون الطفو على السطح والامتثال لنظام العمل . ميرو لم يترك أساطيرا ، مع أنه كان مؤلف أساطير عصرنا ، وذهبت كل أعماله فى هذا الاتجاه .

عبَّر ميرو عما يبقى فينا من طفولتنا . بقوة فى الأغلب ، عن ضوضائنا ومخاوفنا . كان ميرو كتالونيا (كتالانيا إحدى مقاطعات أسبانيا) مثل بيكاسو ودالى ، أكبر شبحين فى تاريخ الفن الحديث التشكيلى . ولد فى برشلونة عام ١٨٩٣ ، ووصل إلى باريس عام ١٩١٩. إهتم بالتكعيبية وتعرف على بيكاسو ونزل عنده . كان هذا مثلما يدخل فأر فى قفص الوحوش . لكن ميرو الفأر أقل تأثرا وأكثر رقة حضور .

فى باريس إهتم بالدادا قبل أن يعرفه اندريه ماسون على بريتون ويدخل الحركة



«العصفور يطير نحو المنطقة التى ينبت فيها الزغب على التلال المحاطـة بالذهب » هذا هو عنوان تلك اللوحة التى رسمها ميرو عام ١٩٥٠ . مقتنيات خاصة.

السريالية عام ١٩٢٤ . وأعتبر بريتون دخـوله خطوة هامة فى تطور حـركة الفن السريالى . ومن ثـم شهد إبـداع ميرو نقاءا وحريـة لم يشهدهـا من قبل . ومـع لوحـات مثل (أرض محروثة ١٩٢٤ ، كرنفال المهرج ٢٤ -١٩٢٥) كون ميرو عالما شديد الخصوصية عبر فيه عن خيال مجنح . خالقا ومؤلفا فيـه بين رموز مختلفة ، نجوم ، أشكال حيوانية ، ثعابين .. الخ محييا كل مساحة اللوحة بحركة غرائبيـة . وقد زادت ممارسته للآ لية التصويرية من حرية إبداعه .

خلق ميرو أشكالا على تخوم التجريد (ميـلاد العالم ١٩٢٥) غنية دائما بالإيحاءات (شخص يرمـى عصفورا بحجر ١٩٢٦) . روح اللعب والفكـاهة الوقحة التـى تسم جزءا كبيرا من إبـداعه تبـدو أيضـا فى كـولاجه الـذى نفذه حـوالى عام ١٩٢٧ مـن مواد خشنـة (راقصة أسبانية ١٩٢٨) .

تـراوح تصويـر ميرو فى تلك المرحلـة بين اتجاهات أكثـر تجريـدية او أكثـر خياليـة

(ديكورات أو أجواء داخلية هولاندية Interieurs Hollandais ١٩٢٨ ، وجوه متخيلة).
ثم أخذ إلهامه طابعا أكثر قلقا ، أخذت الأشكال هيئة ضخمة متشنجة ، وكاريكاتورية (نساء ١٩٣٤) .

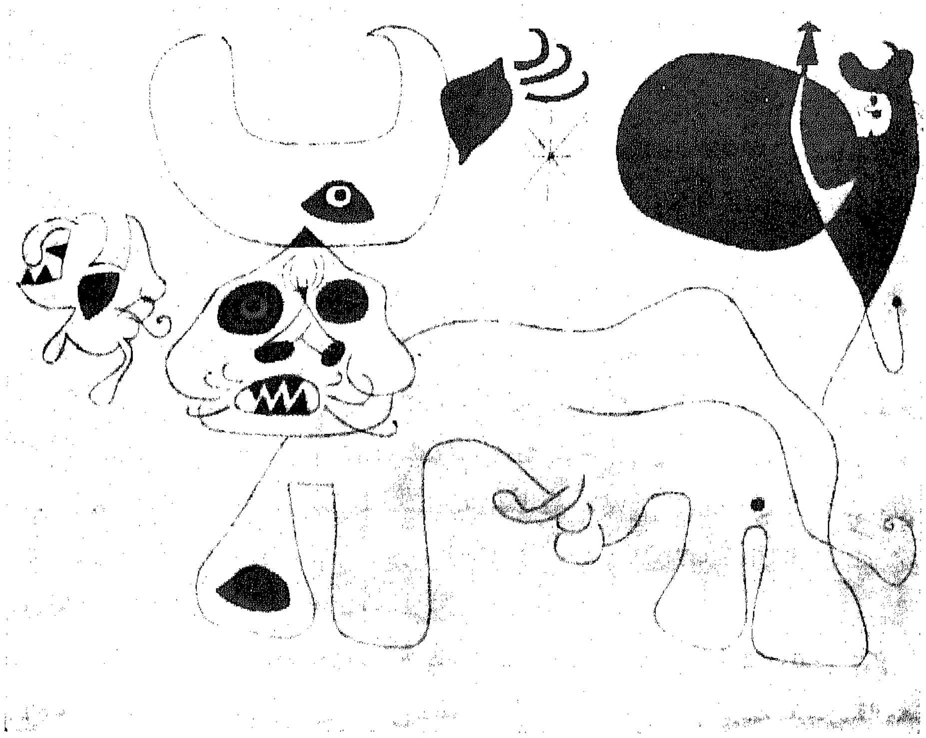
أجبرته الحرب الأهلية فى أسبانيا على العودة إلى فرنسا عام ١٩٣٧ . فى سلسلة من اثنتين وعشرين لوحة من الجواش بعنوان " مجموعات نجوم Les Constellations" أخذت الأشكال الأولية والظلال الإنسانية هيئة رموز فضائية محيية فضاء من الألوان الزاهية يسيطر عليها الأحمر والأسود . بعد الحرب صور ميرو على الحوائط (جامعة هارفارد) . وتفرغ طويلا لليتوجراف والسيراميك والنحت الخزفى .

كان ميرو صغير الجسد ، خجولا ، لا يزن حضوره أكثر من عصفور ، أو واحدا من كائناته الدقيقة . كانت نظرته جادة وحضوره قلق ، مدهش ، ظل حتى نهاية حياته يحمل وجه طفل متحفظ . " أنا ذو طبيعة مأساوية وصامتة . متوازن إلى حد كبير . لكن كل شيء يزعجنى . تبدو لى الحياة عبثية . يخيل إلى أن كل شىء يسير إلى الأسوأ . إذا كان هناك شيئا ساخرا فى رسمى فأنا لا أبحث عنه بوعى " .

السخرية – سوداء أم وردية – كانت عمق طبيعته ، أكثر مما كانت لدى " كلى " . الفنان التشكيلى الألمانى الرومانتيكى الحديث . لذا كان ميرو سرياليا بطبيعته . قال عنه اندريه بريتون " ربما يكون ميرو الأكثر سريالية بيننا " . ويفسر الناقد اندريه فيرميجيير : " إجمالا كان ميرو واقعيا مفرطا قبل الجميع ، لكن ولعه المهووس بالتفاصيل ينطلق بسرعة شديدة نحو تفسير خيالى للواقع " .

مثل الاطفال والرسامين البدائيين والسذج ، لم يكن ميرو يعرف المسافات ولا النظام الذى يدرج الكائنات والأشياء طبقا لحجمها وموقعها من المنظور . يرسم " فولكلوره " مثل راو شعبى بسيط وناعم فى نفس الوقت . حملت رسوم ميرو علامة إكتشاف فرويد ، مثلما حملت اكتشاف هذا المر بين حسية بداية القرن إلى العلامات الجنسية الفطرية والأولية التى شكلت واحدة من المظاهر الأكثر أصالة للرسم فيما بين الحربين العالميتين .

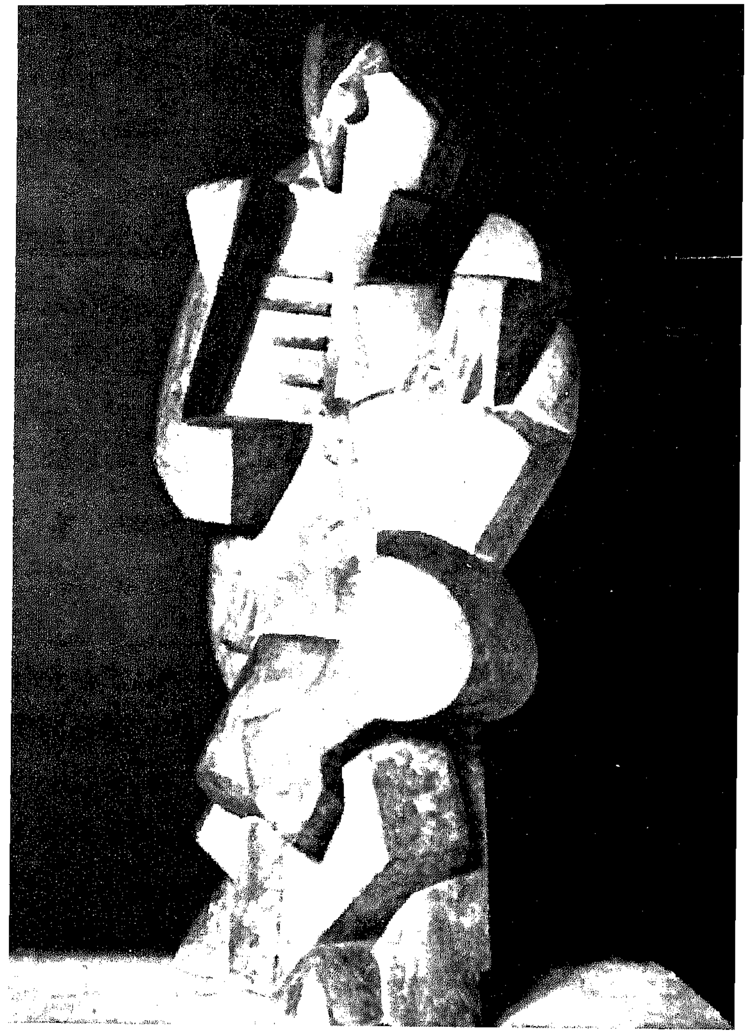
لكن كل هذه الكائنات الصغيرة الفظة والمشعِرة التى تشكل عددا كبيرا من رسوم ميرو، أو ترسم كتاب حيواناته ، تعيش فى مساحة كونية يختلط فيها القريب بالبعيد وتتبادل فيها الكائنات والأشياء المتناهية فى الصغر والمتناهية فى الكبر خواصها . وفى هذا الحوار بين الحشرة والنجمة ، بين الحصاة والمذنب ، تأخذ أخيرا هذه الأقليات المظلومة فى الإبداع ثأرها



«سباق الثيران» . لوحة للفنان خوان ميرو . ١٩٤٥ . المتحف الوطنى للفن الحديث باريس.

ويستقر التصنيف الفوضوى للمساحات والتاريخ الطبيعى لميرو .

قال ميرو ذات يوم : " هناك فى لوحاتى كل الأشياء الصغيرة فى مساحات فارغة ، منظر من طائرة على مدينة فى الليل ، إنه شىء رائع . نرى كل شىء . نرى شخصية صغيرة ، حتى الكلب الصغير نراه . ولهذا أهمية هائلة ، مثلما يبدو شعاع ضوء فى بيت أو بيتين من بيوت الفلاحين فى هذا السواد المطلق أثناء طيران ليلى " . وقد استفاد ميرو فى هذا الإتجاه من الرسم الهولندى الذى إستطاع تحويل العلامات الضخمة إلى حبوب صغيرة بشكل جديد ومؤثر .



«امرأة وطفل» نحت للفنان جاك ليبشتز . حجر . ١٩١٩ . المتحف الوطنى للفن الحديث. باريس.

سقف الهواء المبتسم

من الملاحظ ان النحت السريالى لم يأخذ حقه فى العرض والنقد بمثلما أخذ التصوير .. رغم أن هناك طريقا طويلا من الكمال النحتى بالمفهوم الكلاسيكى عند رودان مثلا إلى ماتيس وصولا إلى الداديين و السرياليين، الذين لم يحترموا التصنيفات الشكلية للنحت .. لذلك فقد كانت ثورتهم فى هذا المجال هى تحويل النحت الى أشياء "Objéts" ، وكل نحت الدادا كان تجميع " أشياء - جاهزة " فى علاقة هدفية لخلق نوع من المجاز التشكيلى له قوة مثيرة إسترجاعية مثلما يحدث فى قصيدة شعر .. وقد واصل السرياليون العمل إنطلاقا من نفس المفهوم بإضافات جديدة .. كما سنرى عند جياكوميتى وارنست وآ رب وغيرهم ..

فإستخدام النحات السريالى للأشياء الجاهزة هو إستخدام نفسى - فنى .لأنه يجد فى الشىء الجاهز ما يساعده على تكوين شكل يحرر الأحاسيس المكبوته داخله . وهذا النحات مثل باقى النحاتين يحترم عمله ولا يرى فى إستخدام شىء جاهز أى عيب ، بل إنه يكتشف قيما تعبيرية خاصة فى هذا الشىء وتفردا عن باقى الأشياء ، لذا فهو عندما يبرز هذه القيم فى الشىء الجاهز فأنه يقوم بدور النحات ، ويقوم بعمل نحتى بمفهوم جديد ومختلف .

أثناء عمل البرتو جياكوميتى "Alberto Giacometti" لأكثر أعماله سريالية " الميدان فى الساعة الرابعة صباحا " - ١٩٣٢ - ١٩٣٣ - كتب تعريفا بالعمل : إننى أندفع فى الفراغ. فى ضوء نهار رحب أتأمل فضاءا ونجوما تعبر السائل الفضى حولى .. مرة أخرى وأنا مفتون بأبنية تبهجنى ، حيث يعيش فوق واقعيتها "Surreality" قصر جميل ، طابق قرميدى ، أسود ، أبيض ، أحمر ، تحت قدمى ، الأعمدة العنقودية ، سقف الهواء المبتسم ، والميكانيزمات الدقيقة التى لا تستخدم " . وكتب أيضا : " ذات مرة .. الشىء يبنى ، أتجه لرؤية فيه ، تحولت واستبدلت ، حقائق حركتنى بعمق ، رغم عدم إدراكى لها ، أشكال شعرت باقترابها منى تماما ، حتى دون أن استطيع تحديدها ، تعمل كلها لإزعاج

أكثر "(١). فى هاتين الفقرتين يتضح التأثير الكلى للنحت السريالى : التركيب فى فضاء ميكانيزمات دقيقة لا تستخدم ومع ذلك فهى مزعجة بعمق ..



البرتو جياكوميتى عام. ١٩٦٣.

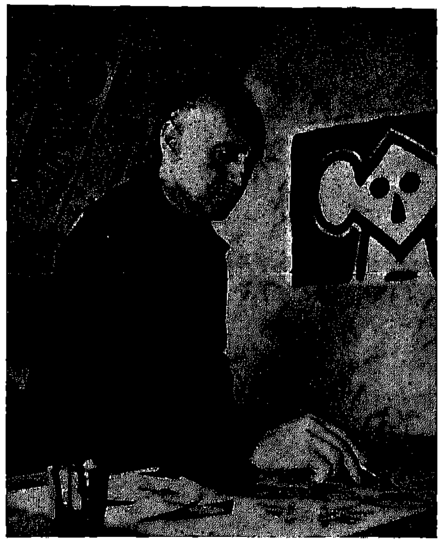
وجياكوميتى نحات ومصور وشاعر سويسرى ولد عام ١٩٠١ ومات عام ١٩٦٦ . إبن لمصور تأثيرى إسمه جيوفانى . وابن عم لفنان دادى من زيورخ إسمه اوجستو . درس البرتو فى جينيف وعاش فى إيطاليا ثم إستقر فى باريس عام ١٩٢٢ حيث تتلمذ فى النحت على يد بورديل Bourdelle . تطور بنحته نحو تفسير منمنم جدا للأشكال الإنسانية ، متأثرا بالنحاتين برانكوزى وليبشتز ولورنز والنحت الافريقي . ومع ذلك أبدع جياكوميتى أعمالا شديدة الصغر ، وأخرى شديدة الطول والنحافة . بإختصار كان نسيجا وحده ، متفردا ، ومازال .

إكتست أعماله بقيمة رمزية مظللة بمسحة من السخرية والإثارة الجنسية Erotisme على صلة بالإهتمامات السريالية (الزوجان ١٩٢٦ ، امرأة ملعقة ١٩٢٨) . حتى إنضم إلى الحركة السريالية عام ١٩٣٠ مشيدا تكوينات أكثر إستطالة غالبا ماتوضع على قواعد صغيرة مجسدة مساحة خيالية (القفص ١٩٣١ ، القصر فى الساعة الرابعة ٣٢ -١٩٣٣) وكذا أشياء ذات وظائف رمزية (الكرة المعلقة ١٩٣٠) وأشكال غامضة (الشىء غير المرئى ٣٤ -١٩٣٥) حتى خرج من السريالية باحثا عن طريق منفرد .

لكن منذ ١٩٤٠ وما بعدها يتحول جياكوميتى عن الأبنية إلى أشكال إنسانية .. أحيانا تميل إلى التجمع فى شارع أوميدان - بشكل تأليفي - وتتحرك فى نسيج فضائى . لقد أطلق جياكوميتى على هذه الجماعات الإنسانية " تركيبات " ، وإليها يعود التأثير المستمر

(1) H. Read. Aconcise History of modern painting. OP. CIT. P 158

للسريالية فى أعماله . إن الجسم الإنسانى بالنسبة له ذو دلالة .. إنه فقط الرمز الظاهرى لذاتية غير ملموسة ، إحساس حزين بفراغ روحى لا يستطيع أن يمتلىء فى أى حالة طبيعية.. لذا يلجأ إلى تحريف الجسد الإنسانى لتبدو شخوصه بالغة النحافة ، بالغة الإستطالة تعبر عن أزمتها الداخلية ، بل وعن الفراغ الخارجى الذى يبدو – من تحريف الشكل – أكثر فراغا .. ولا توجد له محيطات دقيقة، لذا يصبح الجبس وسيلة جياكوميتى المفضلة .



فيكتور برونر عام. ١٩٦٠.

جياكوميتى يأخذنا وراء الموضوع الآ نى للنحت السريالى – الذى يكون أحيانا غامضا – الى المعنى الأعمق للحركة ، أى إلى الإمكانية الأعظم للحرية الملهمة ، أو كما قال بريتون فى البيان الأول " لا حدود يمكن أن توقف التخيل الإنسانى "

حالة ماكس ارنست كنحات مختلفة قليلا . إنه كنحات بدأ مع الدادا ، ولم تكن موضوعاته تختلف كثيرا عن موضوعات زملائه الذين دخلوا الحركة .. لكنه – مثل ارب وشويترز – كان مغرما بالجمال : " العندليب فنان كبير " .. إلا أنه بعد إنتقاله إلى السريالية وإستقراره فيها سار نحو النضج الفنى .

فى خطاب إلى كارولا ويلكى كتب ارنست عام ١٩٣٥ : " جياكوميتى وأنا مبتلين بحمى النحت . نحن نعمل على كتل جرانيت ، كبيرة وصغيرة ، من جرف فورنو جلاسيه " "Forno Glacier" وهو يشير إلى بعض المنحوتات التى تضمها الان مجموعات خاصة فى نيويورك ولندن . وقد قام بعمل منحوتات مشابهة حينما كان يعيش فى اريزونا بين ١٩٤٦ و١٩٤٩.

فى ١٩٣٨ كان يسكن فى سان مارتان darديش Saint-Martin D'Ardeche على بعد ٥٠ كيلو مترا شمال مدينة افنيون الفرنسية وغطى حوائط منزله بنحت بارز ضخم . لكن

النحت الذى يحمل شخصيته بقدر أكبر نجده أكثر أصالة فى الشكل وخيالى فى المفهوم ، هذا النحت وينتمى الى صيف ١٩٤٤ عندما كان يعيش قرب النهر الكبير فى أيسلندا .

هذه السلسلة من التكوينات (التى صبت فيما بعد برونزا) توضح براعة ارنست التكنيكية التى طبقها بشكل متقطع – وهو يحتفظ فى نحته بذكاء وخيال لوحاته – ومن أروعها " المنضدة جالسة " . حيث يبدو معنى فضائى يذكرنا بعمل جياكوميتى الخشبى " نموذج لميدان – ١٩٣٠ – ١٩٣١ " . وتبدو شخصياته غير موجودة فى هذا العالم . لكن القطعة الأكثر نجاحا وشهرة من بين هذه المجموعة هى " الملك يلعب مع الملكة " والتى تشبهها – بشكل عارض – قطعة هنرى مور " ملك وملكة " التى نحتها عامى ١٩٥٢ و١٩٥٣ .

تبقى منحوتات ماكس ارنست فى مملكة " ديونيسيوس " "Dionysus - إله الخمر عند الإغريق :إلهامها غريب وبخاصة الحسى منه . العالم " الآ خر " فى شخوصه التى تغمرنا ليس واقعا – أعلى لكنه واقع – أدنى ..

هناك فنانون آ خرون تعاونوا مع السريالية وساهموا فى تطوير النحت الحديث . مثل : خوان ميرو فهو كنحات ، عمل سلسلة من " التركيبات " عام ١٩٢٩ ، لكنها جاءت نحتا بارزا وأقرب للتصوير من النحت . بعد ذلك جرب فى الخزف وقد صبت بعض تماثيله الصغيرة من الصلصال برونزا مثل :" الطائر " ١٩٤٤–١٩٤٦ " ، وملامح صغيرة " ١٩٥٦ . وقد قال عنه النحات الكبير جياكوميتى : "بالنسبة لى ميرو هو الحرية الأكبر . إنه أكثر من الهواء وأكبر من الاتساع الذى رأيته فى حياتى . ميرو لايضع نقطة الا فى مكانها الصحيح تماما " .

أيضا جون ارب الذى – بعد تجاربه فى الكولاج والحفر على الخشب واستخدام الكرتون – تميز بإستخلاصه لشكل عضوى خالص . هناك صلة بين هذا الشكل وأعمال هنرى مور . ومور أيضا لديه جذوره فى تربة السريالية مثلما عند بيكاسو إلا أننا لا نستطيع أن نسجنهما داخل حدود جماعة أو حركة خاصة .

هناك أيضا جيرمين ريشيية Germaine Richier النحاته الفرنسية (١٩٠٤–١٩٥٩) التى تتعلق أعمالها باللغة الشكلية لجياكوميتى . تذكرنا أعمالها بمسخ بيولوجى لإنسان الى شجرة وهو موضوع معروف فى الاساطير الكلاسيكية لكنها تعالجه بكل تفسخ ومرضية إنسان القرن العشرين . من جهة أخرى هناك ريج بيلتر Reg Bulter حيث يبدو



«بوسة» نحت بارز لهانز آرب ١٩٢٠. وكلمة بوسه Poussah تعنى تمثال مثبت بشكل يجعله دائمًا فى وضع عمودى.

مع تركيباته – ذات المفهوم السحرى البدائى المنقول إلى حقل حضارة ميكانيكية – ميل لمسخ الإنسان إلى كائنات أدنى مثل الحشرات . هذا المسخ الذى استكشفه فنانون من قبل امثال ريدون Redon واينسور Ensor وكاكا Kaka .

الكسندر كالدر (ولد ١٨٩٨ –امريكى) من الذين ساهموا فى وقت مبكر فى تكسير شكل النحت الكلاسيكى – المتعارف عليه من قبل عن طريق الجرأة فى استخدام خامات معدنية – أسلاك وكرات وشرائح – فى تكوينات متحركة داخل عالم سريالى ، وهو ما يفرق بينه وبين نحات آخر ساهم فى تكسير النحت الكلاسيكى أيضا – ناعوم جابو عن طريق إستخدامه لخامة البلاستيك ولكن فى تكوينات تجريدية وهندسية .

وأنا لن استطيع هنا أن أعطى كالدر أو جابو أو غيرهما من الفنانين العظام (لاحظ العظام هذه) أو العباقرة أو ماشاكل ذلك حقهم فى هذا الكتاب .. كل واحد منهم يستحق كتب لوحده . فكيف لى بذلك الآ ن ..

[٥]

" هـل تذكـــــــر كـل شــــــىء ، كـل شـــــىء.. أنا لا أذكر شيئا . لكن أعلم أن هذه اللحظـة قد أتــت ياسيسيليـا . أى عالم كنت تعيشين فيـه.. أننى أختنق. لايمكـن رؤية البحيرة إلا مـن الجانـب الأيسر للقلعة "

من حوار فيلم مالومبرا

كان إكتشاف الشعراء والرسامين الباريسيين لفن السينما فى حوالى عام ١٩١٧ حينما بدأ ابوللينير ومن هم حوله يولون هذا الفن إهتمامهم . وفى نفس هذا الوقت تقريبا ، وبالتحديد فى مدينة نانت Nantes الفرنسية ، كان الطبيب المقيم اندريه بريتون ومريضه جاك فاشيه Jacque Vaches يتسكعون من دار سينما لاخرى ويشحنون طاقاتهم الخيالية بما إستطاعوا اليه سبيلا من صور سينمائية .

أما الكتابات التى ظهرت فى تلك الفترة لفنانين من امثال فاشيه ولوى آراجون وفيليب سوبو وتريستان تزارا وفرانسيس بيكابيا وجورج ريبمون - ديسينى وبنجامان بيريه وبول ايلوار وجاك ريجو Jacque Rigaut أقول أن كتابات هؤلاء الفنانين تتميز بالذاتية والغنائية فهى تعبير عن خيالات وافكار تكونت فى الظلام وعن صور إستعارية تمثل الاستجابة الشعرية أصدق تعبير حتى انها تتحول فى حد ذاتها الى مادة للشعر .

ومن هنا فأن مقال آراجون " عن الديكور " والمنشور فى عدد سبتمبر ١٩١٨ من مجلة " الفيلم Le Film" ، يعد مثالا جيدا على مثل هذا النوع من الكتابات ، وفيها يجد المرء أصداءا للنظرية السينمائية عند السرياليين .

فآراجون يعرب عن إعجابه بقدرة الكاميرا على أن تنفذ الى قلب الأشياء فتسبغ نوعا من المهابة والقيمة الشعرية على الأشياء العادية " منظر المنضدة حينما يوضع عليها مسدس والزجاجة حينما تتحول إلى سلاح فى بعض الأحيان والمنديل حينما يكشف عن جريمة " .
وفى " رسالة من الحرب " التى بعث بها جاك فاشيه من على الجبهة نراه يعبر عن تأثر واستجابة شديدين لمقال آراجون والذى حصل عليه بريتون ، فهو يكتب قائلا :

" ياله من فيلم ذلك الذى سأصنعه - فيلم يمتلىء بالعربات المجنونة والكبارى المتهاوية وأيضا بالأيدى التى تزحف عبر الشاشة لكى تمتد نحو وثيقة ما أو أخرى .. لكم هى عديمة النفع وبالغة الأهمية ! - بالإضافة إلى الحوار المأساوى المتصاعد من ملابس للسهرة خلف نخلة تسترق السمع - وبالطبع فإن الأمر لن يخلو من تشارلى شابلن وهو

يبتسم ابتسامته العريضة ويحدق فى الأشياء بعينيه المتسائلتين . أما رجل الشرطة فسوف يُترك منسيا فى صندوق الملابس " !!!

وهكذا أصبحت السينما واحدة من المتع الباريسية الأساسية فى شهور ما بعد هدنة الحرب العالمية الاولى . وأعجب بها الفنانون والشعراء الطليعيون . مدحها ابوللينير الذى أعجب أساسا بإمكانياتها وحداثتها . لكن سرياليو المستقبل وجدوا فيها سحرا وسخفا . كتب سوبو : " فى الوقت الذى كنا نطور فيه السريالية كانت السينما مفاجأة هائلة لنا " .

الصمت ، الابيض والاسود ، وميض الصور على الشاشة كانت فى رأى اراجون — ترياقا للواقعية . وكانت هناك جاذبية مغناطيسية فى الأفلام . واعطى الحدث طريقا للتعبير المباشر عن الموهبة والإحساس .

عام ١٩١٩ استمتع بريتون واراجون وسوبو بالمسلسل الأمريكي : " مآثر الين " والتى عرفت فى فرنسا بإسم " أسرار نيويورك " حيث لعبت دور الين الممثلة بيرل هوايت. وثار بينهم الجدل حول المقارنة بين دورها فى هذا المسلسل ودورها فى مسلسل آخر اسمه " مجازفات بولين " .

وجد السرياليون فى السينما وسيطا مثاليا يجمع بين الكولاج اللفظى والمرئى . لم يكن الفيلم فقط مثل الحلم ، تجربة مشاهد يقترب من نفسه فى الظلام ، لكنه كان أيضا واقعية فوتوغرافية تتيح إمكانية أكثر تطورا ، تمزق أحداثا عادية ، وسلوكا ، وتعاقبا زمنيا . ولهذا إعتبروه سلاحا أكثر ثورية . وبحلول عام ١٩٣٠ أُعتبر الفيلم السريالى تهديدا حقيقيا لآداب الجمهور .

حيث لا كلاب هناك ولا أندلس

الواقع الذى مازال قائماً – أن أهم فيلمين فى بداية السينما السريالية هما : " كلب أندلسى " و " العصر الذهبى " . رغم أن الأول مدته عشرون دقيقة والثانى مدته ساعة كاملة .

والواقع أيضا أن أهم مخرجى السريالية – بل ومن أهم مخرجى السينما على الاطلاق – مازال الأسبانى " لويس بونويل "" Luis Bunuel"

ولن يكتمل فهمنا للعلاقة بين السينما والسريالية الا بعد توقفنا أمام هذين الفيلمين بالتحديد ومخرجهما الرائع .

صور هذا الفيلم " كلب أندلسى "Un Chien Andalou" ٢٠ دقيقة . صامت فى ربيع ١٩٢٨ فى باريس والهافر . وعرض فى يونيومن نفس العام على مجموعة صغيرة من المدعوين فى ستديو اورسلين Ursulines . ورحب به على الفور بريتون وأصدقاؤه معتبرينه " تحفة سريالية " . فالفيلم ليس إلا : " بكرتان قصيرتان ، حيث لا كلاب هناك ولا أندلس " على حد قول بونويل نفسه . كان الفيلم تخيلات متوحشة أحيانا ، وأحيانا فرويدية . حيث نجد فى مشاهده الأولى عين فتاة صغيرة تشق نصفين بموس . وكانت فى الواقع عين بقرة مذبوحة . وقد شاهدت هذا الفيلم فى باريس فى مطلع الثمانينات .

يبدأ الفيلم بشخص يسن موس (كموس الحلاقين ليكشط به ظفره / ثم يشق عين فتاة / شخص آخر يركب دراجة يجرى بها فى الشوارع / فتاة تنتظر أحدا فى شقة . تنظر من النافذة / يسقط الشاب من فوق الدراجة على الرصيف أمام منزلها بشكل مخطط / تنزل مسرعة / ينام على سريرها .

تفتح لفافة كان يحملها معه . اللفافة بها بدلة كاملة وكرافتة . يقف . يضع يده على زجاج النافذة . تسير على يده خنافس وحشرات . يحاول أن يمسك بنهدى الفتاة . يطاردها.. يمزق الجزء الأعلى من ملابسها . تبدو عارية ثم مغطاة .

يلهث الشاب ويسيل لعابه فى إيحاء جنسى / تجرى الفتاة منه . يحاول الخروج من باب الغرفة لكن بابها يغلق على يده . تبدو على كفه مرة أخرى خنافس وحشرات . الفتاة

سمينة وتمثل بشكل مضحك . يفتح الشاب الباب ويشد حبلا يلفه على كتفه . ويجر أشياء تبدو ثقيلة . يظهر ثلاثة اشخاص . ينام . ثم يسحبهم بالحبل ووراءهم جاموسة ميتة . يحطم فى طريقه أدوات البيت . تنزعج الفتاة . يأتى زوجها . يدخل بإندفاع الى الحجرة . يرى الشاب راقدا على السرير . يأمره بالنهوض والخروج . ويخرج الزوج مسدسه ليطلق على الشاب الرصاص فلا يصيبه . يسقط من يده المسدس . يلتفت الى الحائط ويستند عليه موليا ظهره للشاشة وينتهى الفيلم .

يقول بونويل أنه عندما ذهب إلى عرض افتتاح الفيلم كان فى جيبه ظلط حتى إذا هاجمه الجمهور ضربه بالظلط .

إن فيلم " كلب أندلسى " يمكن إعتباره نوعاً من أنواع النقد للحركة الطليعية ، وهو رأى يدعمه بونويل نفسه .

" من وجهة النظر التاريخية فإن الفيلم يمثل رد فعل عنيف تجاه ما كان يعرف فى تلك الايام بإسم " الطليعية " ، وهى حركة كانت تستهدف فى المقام الأول الحساسية الفنية والتفكير العقلانى عند جمهور المتلقين .. ففى فيلم " كلب أندلسى " نرى الفنان السينمائى لأول مرة وهو يتخذ لنفسه موضعا متميزا على المستوى الشاعرى الأخلاقى " .

والفيلم يحمل بداخله ما يبدو كقوة وحيوية شكلية مستقلة بذاتها وهو أمر كان ومازال مبعث إرتياح للكثيرين من الذين يعجزون عن فهم أو هضم مادة الفيلم ذات الطابع المجنون اللاعقلانى . وذلك أن بونويل ودالى الذى شاركه في كتابة السيناريو ، وقد أرادا ان يصفا الطريقة التى يعمل بها الجزء اللاواعى من تفكير الانسان ومن ثم فهما يستعيران الوسائل التى يستخدمها كالإحلال Displacement والتكثيف Condensation وعدم الإهتمام بعناصر الزمن والحيز واللغة والسببية Causality إلا أنهما لم يريا فى هذه الوسائل سوى أدوات و وسائل لتحقيق هدف محدد هو الإعلان عن الأبعاد المستترة للتفكير الانسانى من خلال صور إستعارية عنيفة ومأساوية ومشحونة بالدوافع الشهوانية عند الانسان (الليبيدو) .

ولعل بونويل ودالى كانا يحرضان المتفرج على أن يستخلص من الفيلم معنى شكلى مستقل بذاته ، خصوصا وأن عرض الفيلم كان قد إقتصر على بعض الدوائر السينمائية الطليعية والتى يحاول فيها المتفرج " المستنير " أن " يعقل " شيئا مما جاء فى الفيلم . وهو بلا شك كان سيقدر تلك المعادلات " الماهرة " التى يقيمها الفيلم بين النمل والبشر ، وقنفذ البحر والأبط كثيف الشعر ، وغيرها من الأشياء ذات الالوان المتنوعة . ثم أنظر الى دالى وقد

ظهر فى آخر الفيلم على شكل مفرط فى المداهنه والتأنف إلى حد يثير الغيظ - مرتديا بنطلون رياضى قصير وبلوفر منمق وفخيم بينما ظهر شعـره لامعا وبراقا بفعل زيت البريليانتين - وذلك فى محاولة للتهكـم على روبير ديسنوس Robert Desnos وهو نمـوذج الممثل فى افلام الطليـعيين . لقد نصب الفـخ وقضى الأمر ، وها هو بونويل يكتب فى مجـلة " الثورة السريالية "La Revolution Survealiste قائلا :

ماذا بإمكانى أن أفعل حيال هؤلاء الحمقى الذين أصابتهم حمى الجدة والإبتداع ، حتى ولو جـار هذا على أشد معتقـداتهم رسوخا ، ومـا هى حيلتـى أمام صحافـة لا تعرف غير الرشوة أو المداهنة والنفاق ، وأمام جمع غفير من المغفلين الـذين يلحقون كـل " جميل " و " شاعرى " بما لا يعدو فى جوهره أن يكون دعوة يائسة وغاضبة لارتكاب جريمة قتل ؟

تمجيد فريد لحب متكامل

فى ١١ مايو ١٩٣٠ كتب لويس بونـويل الى أحد أصدقائه يخبره أن " نويّ " سيعطيه مليون فرنك وحريـة كاملة ليخرج فيلما " سيصيب كل من يراه بـالخجل " . الكونت دى نويّ Conte Charles de Noailles - قريبـا من بعـيد للكـونتيسة آنا دي نـويّ التى هجاها الشاعر بول ايلوار . وهكذا تم عام ١٩٣٠ تمويل فيلم بونويـل الثانى " العصـر الذهبى - L'age d'or - ٦٠ دقيقة . صامت " و رغم مشاركة دالى فى كتابة السيناريو إلا أن الفيلم يعتبر من ابداع بونويل كلية . لقد فكر أولا أن يسميه " فليسقط الدستور" مستعيرا جملة مـن كارل ماركس . ثم فكر فى إسـم آخر ، وأخيرا عـرف بإسم " العصر الـذهبى " L'age d'or . وكان فيلما حول حب يتحدى المجتمع والديـن والدولة - وقد وصفه بريتو ن بأنه " تمجيد فريد لحب متكامل " .

صـورت معظم لقطاته فى استديو بيلانكور Billancourt قرب باريس . ولقطات أخرى فى أماكن خارجية بالضواحى . لعب الدورين الرئيسين فيه : جاستون مودو-Gaston Mod ot وليا لي Lya Lys بالإضافة الى ماكس ارنست كزعيم عصابة من اللصوص وزوجته مارى بيرث Marie Berthe وفالنتين هيجو وبول ايلوار ولورانس ارتيجا وبيير بريفير .

وقد صور الفيلم كذلك كاريدا Caridad أجمل إمرأة في مقهى لاكوبـول . وكانت كما وصفها بريتون : " راقصة بالغة الحساسية ، ذكية ، كسولة ، ومدمنة للمخدرات " . وكان السرياليون معجبون بها فى تلك الفترة .

طلب الكونت نوي من الموسيقار الروسى سترافنسكي أن يكتب موسيقى فيلم بونويل ، لكن الأخير رفـض لأن الموسيقار عمل مع جـون كوكتو . وإستخـدم بونويل فى مـوسيقى الفيلم مقتطفات من مؤلفات الموسيقيين : موزار وبيتهوفن وميندلسـو ن وفاجنر وديبوسي . إختار كل مقطوعة لتتعارض مع المشاعر فى اللقطة المصاحبة لها . وسوف أسمح لنفسى هنا أن أحكى الفيلم – الـذى شاهدته فى مطلع الثمانينات أيضا فى بـاريس بالتفصيل : أولا لصعوبـة تلخيصه ، وثانيـا لاستيعابه بشكـل أفضل – نسبيا. وثـالثا لأننى لا أعتقـد أنه سيعرض فى مصر في المستقبل القريب لأسباب شتى .

يبدأ الفيلم بمجموعة من العقارب تتعارك فى صحراء وتحفر مخابئها .. تزحف .. تعليق مكتوب بعد كل لقطة عن حركات العقارب .. موسيقى مصاحبة .. مجموعة من رجال الدين يقفون أمام جبل ويقرأون في الانجيل .. يبدون كما لو كانوا منحوتين فى الجبل / رجل منهك يسير فى الصحراء.. يعتمد الرجل على بندقية .

يجتاز الصخور والمنحنيات بتعب شديد . يصل الى مغارة يفتح بابها الخشبى . تبدو مجموعة رجال من بينهم ماكس أرنست .. أحدهم قدماه مكسورتان ويسير على عكاز.

والاخر رأسه مصابة ومربوطة . والثالث أعور .. كلهم مشوهون وذقونهم طويلة ومرهقون من التعب .. يتعارك اثنان . يتخاطفان الأماكن والأكل والشرب . يأمرهم الأول بالخروج لعمل ما . يخرجان مسلحين بعصى وبنادق .. يتساقطان من التعب والمرض كما يبدو / قاربان يصلان لشاطىء الصحراء . ينزل رجال وسيدات برجوازيات . يذهبون فى لقطة بعيدة صفوفا ملتوية الى مكان معين فى الصحراء . يتقدمهم امير . يضع حجر الأساس لمدينة .. أثناء قراءته كلمة إفتتاحية ، تصرخ سيدة من ورائهم حين يحاول رجل إغتصابها . يهجمون عليه ويضربونه ويخلصونها منه . يسيل دم الرجل . يتذكر السيدة فى منزلها . يقبضون عليه ويسير بين إثنين . يتصرف تصرفات غريبة . يرى كلبا ينبح فيجرى إليه ويضربه بقدمه . يقتل حشرة . / يسير فى شوارع المدينة بين الإثنين . يرى إعلانا به لقطات لامرأة يبدو أنه يحبها ، تنتظره فى منزلها مع سيدة أخرى تبدو امها . تتحدث عنه . على السرير تنام جاموسة . تذهب لتخرج من باب الحجرة . يجد الرجل كمانا ملقى في الشارع . يظل يسوقه أمامه بقدميه حتى يكسره . صورة لامرأة تبدو من زجاج محل .لقطة له ولحبيبته يتعانقان . يستمر فى السير فى الشوارع / لقطة لمدينة وسط الصحراء . لقطات لروما .. / عودة الى الرجل بين الحارسين فى الشارع . يرى رجل أعمى يبحث عن تاكسى يقله . فيقف له " تاكسى " . فيفلت الرجل من حارسيه ويضرب الأعمى ليوقعه على الأرض ويستقل التاكسى ويهرب / فى قصر ماركيز احتفال . الناس فى ملابس السهرة .

حبيبته هناك تنتظره و يدخل متلصصا . دخان يخرج كثيفا من حجرة ولا أحد يهتم . إثنان يدخلان القصر بعربة حنطور قبل أن يصل اليها تقابله سيدة فيجلس معها . تأتى اليه بكأس شراب فتسقط قطرات على بدلته فيقذفها بالكأس ويضربها على وجهها بكفه . يطردونه إلى الخارج وتصرخ السيدة . / واحد من حراس القصر يداعبه طفل (٨ سنوات) ويجرى . فيطلق على الطفل الرصاص من بندقيته ليقتله . يتجمع حوله الحراس .

يتناقشون معه ويتركونه . / تبدو أثناء المشاهد تعليقات مكتوبة وأحيانا بالغة الطول ، على الأحداث . هناك حوار مسموع ولكن تركيب الصوت على الصورة ليس دقيقا . وهناك حوار غير مسموع . موسيقى تصويرية طوال الفيلم . / يحاول الرجل العودة بتلصص . تراقبه الحبيبة . يتفق معها بالإشارة على الخروج الى الحديقة . فى الحديقة يتعانقان بشكل مبالغ فيه . يذهبان تحت تمثال ومجموعة اشجار . يحاولان ممارسة الجنس بشكل سطحى ومضحك . / المدعوون يجلسون فى الحديقة أمام ما يشبه المنصة . اوركسترا موسيقى يعزف أمامهم يقودهم مايسترو كنا نراه فى القصر أثناء الإحتفال له ذقن طويلة وكثيفة . يعزفون بضجة شديدة / قطع على الرجل وحبيبته يمارسان الجنس . ينظر إلى قدم التمثال فيندهش . يواصل صعوده بنظراته فيترك حبيبته ويجلس بعيدا لتأتى اليه ، وهكذا .. أثناء ذلك يأتى اليه شخص يطلبه لتليفون . يذهب داخل القصر ويمسك بالتليفون /على الطرف الاخر شخص يتحدث اليه بصراخ وتهديد/ يكسر التليفون والأشياء التى حوله ويعود للحديقة . / المايسترو يقود الفرقة .

فجأة يرمى بعصا القيادة ويمسك برأسه ويترك الحفل ويسير فى الحديقة ، ممسكا برأسه ، حتى يصل اليهما . يفاجىء به الرجل فيترك الفتاة منتصبا لتصطدم رأسه بفازة معلقة على فرع شجرة/ يمسك برأسه ويترك الفتاة . الفتاة تعانق المايسترو . يسير الرجل بمفرده فى الحديقة .

فى المشهد الثانى يدخل الرجل ويحاول النوم على نفس السرير الذى كانت ترقد فيه الجاموسة . يضغط المرتبه والمخدات بيديه يخرج منهما قطن التنجيد لينثره على أرض الحجرة .

يقذف به من النافذة . منظر خارجى يبدو كدير فى الصحراء/ يبدو الرجل من النافذة ليلقى بتمثال حمار وأدوات أخرى . ثم يبدو ملقيا برجال الدين الذين ظهروا فى أول الفيلم، ليسقطوا فى بحر تحت الدير / نراهم فى ملابسهم الدينية يسيرون فى طريق متعرج بين مرتفعين من الصخور فى اتجاه باب المبنى . يفتح الباب وتخرج منه الفتاة ذات شكل مختلف ترتدى السواد منكوشة الشعر . تراتيل دينية ثم ينتهى الفيلم بوجه الفتاة .

* * *

يرى (مالكولم هاسلام) مؤلف كتاب الحياة الحقيقية للسرياليين أن بونويل تأثر فى هذا الفيلم بالمخرج الروسى الكبير سيرجى ايزنشتاين . ويقول إن أساليب سينما ايزنشتين ألهمت بونويل كما أعجب بها السرياليون الذين رأوا تشابها بين مونتاج

ايزنشاتين ورسوم الكولاج . وقد عرضت تحفته " المدرعة بوتمكين " فى باريس عام ١٩٢٦ عندما كان تحالــف السرياليين مع الشيوعيين فى ذروته . وكان ايــزنشتين نفســه فى باريس قبل ان يبدأ بونويل تصوير عصره الـذهبي بفترة بسيطة . وقدم هناك فيلمه " الخط العام " والقى محاضرة مــرتجلة فى جــامعة السربون بينما أحــاطت بها سيــارات البوليــس بعد وصول تهديدات من الطلاب اليمنيين . كما صاحــب ايزنشتين بول ايلوار فى فبراير ١٩٣٠ لمشاهدة عرض كوكتو " الصوت الانســانــى " على مسرح الكوميدى فرانسيز العتيق . لقد إحتفى السرياليون كثيرا بالعبقرى الروسى .

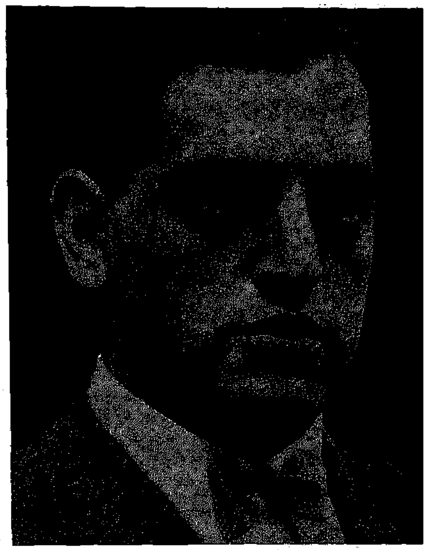
وكما كان متوقعا فقــد قوبل فيلم " العصر الذهبى " بهجوم كبير ، بــل وانتقدته أيضا جريدة " اليــومانيتيه " الشيوعية حيث كتــب ليون موسينــاك Leaon Moussinac : " لقد وجــه الفيلم ضربــات عنيفة مــن الرأس وحتى القــدم الى الديــن والـجيش والبــوليس والأخــلاق والاسرة والدولــة نفســهــا ، وسخــر بشدة مــن التقــاليــد والمجتمع البرجــوازي وإمتيازاته " .

وقد إستغل السرياليون عرض الفيلــم فى ستديو ٢٨ بشــارع تولوز Tholoze ليظهروا قوة حركتهم . فصدرت كتبا وكتيبات ونشرت رسوما مرحبة بالفيلم . فزاد هذا الترحيب من شدة رد الفعل المعــارض . شن ليون دودية هجــومه على أعمدة " لاكسيون فــرانسيز " . وهاجم شباب المنظمة الوطنية ومنظمة أعداء اليهود صالة العرض ومزقوا الشاشة والكتب والرسوم المعــروضة هناك . واستمر عرض الفيلــم أياما قليلة فى دار العــرض بعد الهجوم عليها ثــم منع الفيلــم من العرض بحجــة " إثارتــه للشغب " ، فطالــب النائب الــراديكالى جاستون بيرجيرى Gaston Bergery بــالإفراج عــن الفيلم دون جــدى . ثم إلتفتــوا إلى الكونت نوىّ الذى ذعر من ردود الفعل ، وهددوه بالحرمان الكنسى عقابا له على رعايتــه " لهذا الالحاد الوقــح " . بل وطردوه مــن " نادى السبــاق " . " وتاب " نوي عــن تمويل أفلام لبونويل .

أما لويس بونويل نفســه فيعتبر أول وأهم مخرجى السريالية . وهو ينتمى الى " قبيلة " الأسبان فى الحركة السريالية ، تلك التى أنجبت سلفادور دالى ، وخوان ميرو .

ولد بونويل في كالاندا Calanda فى مطلع هذا القرن . وفى عائلــة برجوازية . الأكبر عمرا بين سبعة من الاطفال . واصــل تعليمه الجامعى فى مدريد . أصبح صديقــا لجارسيالوركا الشاعر العظيم وسلفادور دالى .

إكتشف بــونويل بــاريس والسينما عــام ١٩٢٥ معجبــا بفيلم " الاضـــواء الثلاثــة



لويس بونويل عام ١٩٢٩.

" Les Trois Lumieres لفريتز لانج Fritz Lang . وهناك تعرف على السينمائى الطليعى الفرنسى جون ابستين Jean Epstein وساعده فى بعض من أفلامه . لكنه فارقه فى اليوم الذي جرؤ فيه على إنتقاد آبل جانس Abel Gance .(١٨٨٩ - ١٩٨١) المخرج الفرنسى الذي شارك بأفلامه في تشكيل اللغة السينمائية غداة الحرب العالمية الاولى. بنصيبه من ميراث أمه مول بونويل أول افلامه " كلب أندلسي " ثم مول له الكونت دى نوي فيلمه الثانى " العصر الذهبى " .

فى ١٩٣٢ أخرج بونويل آخر حلقة من ثلاثيته الثورية " : " أرض بلا خبز Las Hurdos . من ٢٠ ابريل الى ٤ مايو ١٩٣٢ رحل بونويل فى أسبانيا ليصور البؤس العارى والضيق التام فى الطرف الجنوبى الغربى من اوربا . إنه لا يلعب دور المحارب ، لكنه شاهد - كما يقول اليوم - ومزج بين الوثائقية وسادية نقدية . وبالتالى فقد خجلت حكومة الجمهورية الأسبانية من هذا الفيلم .

إضطر بونويل إلى أن يصمت بعده خمسة عشر عاما . مرت خلالها أسبانيا بحرب أهلية أغتيل خلالها صديقه الشاعر جارسيا لوركا بينما أصبح صديقه الآخر دالى مؤيدا للديكتاتور الأسبانى فرانكو . وهاجر بونويل إلى المكسيك مارا بنيويورك وهوليود .

عاد بونويل إلى الكاميرا مرة أخرى عام ١٩٤٧ فى المكسيك بفيلمه "الكازينو الكبير Grand Casino" وبإمكانيات قليلة . بدأ وضعه المادى يتحسن عقب فيلمه "Belle de Jour" عام ١٩٦٧ واذا ترجمنا الفيلم حرفيا فهو يعنى " جميلة الصباح " ويعنى ايضا شب النهار وهو نبات يتفتح زهره نهارا وينطبق ليلا ، أما إذا ترجمناه بالنظر الى الفيلم فيعنى " المومس " . ليواجه المستقبل ببعض من الإطمئنان . وأخذ يعمل بين فرنسا والمكسيك .

عاد بونويل إلى العالمية عام ١٩٥٠ مع فيلمه " لوس أولفيدادوس "Los Olvidados الذى حصل فى العام التالى على جائزة لجنة التحكيم الخاصة لمهرجان كان . وفى عام ١٩٥٢

عاد إلى تصوير العالم المسيحى البرجوازى الغربي الذي تركه بعد فيلمه " العصر الذهبى " حيث أخرج فى المكسيك وتماما قبل " ال El" فيلمه الرائع وغير المعروف " روبنسون كروزوRobinson Crusoe" ويقول بونويل عن " إل " إنه لم ينجح ولم يكسب منه شيئا . وقال له كوكتو – الذى كان يحبه – عن " ال " إنه انتحار . المرحلة الكبيرة لبونويل بدأت عام ١٩٥٧ مع فيلمه " نازارين Nazarin" – وأيضا فى المكسيك – وتلاه عمله الرئيسى " الملاك المدمر L'Ange Ëerminateur" –١٩٦٢– و"سيمون الصحراء Simon du Desert" ١٩٦٤ . وبينهما فيلمه الأسبانى فيريديانا Viridiana" ١٩٦١ . وبعد ذلك " تريستانا Tristana" ١٩٧٠ .

وفى فرنسا أخرج بونويل أفلاما هامة مثل «المجرّة La Voie lactée" ١٩٦٨ والفيلم الشهير " سحر البرجوازية الخفى Le charme discret de la Bourgeoisie" ١٩٧٢ وشبح الحرية Le Fantome de la Liberté" ١٩٧٤ . توج بونويل موهبته المتفردة فى تاريخ السينما بفيلمه الوصية – سر العجوز الحكيم الهامس الساخر والذى لا يعرف التسويات – أى فيلمه " هذا الموضوع الغامض للرغبة Cet oboscur objet du desir ١٩٧٧.

نظرا لندرة الكتابات بالعربية عن السينما السريالية ، واعتقد انه لم ينشر اصلا كتاب بالعـربية عن هذا الموضوع ، رأيت فى المقـدمة الرائعة التى كتبها بول هاموند للكتاب الهام الذى حرره عن السينما السريالية إستكمالا للفائدة المرجوة من كتابي هذا ..

لذلك ترجمت هذه المقدمة .. ولقد ساعدنى فى الترجمة من الانجليزية الصديق النابه الاستاذ حازم عزمى فله كل الشكر .

اما المقدمة فهـى بعنوان " الخروج عن الموضوع أو *Off at a Tangent*.

وأمـا الكتاب فهـو بعنوان " الظـل وظـله . كتـابات سريـالية عـن السينما

"THE SHADOW AND ITS SHADOW SURREALIST WRITINGS ON CINEMA".

والمحرر هو بول هـاموند PAUL HAMMOND . وصدر الكتـاب عن معهد الفيلم البريطانى بلندن عام ١٩٧٨ PUBLISHED BY BRITISH FILM INSTITUTE LONDON. 1978. وقـد جمع فيه كـتابات لحوالى عشريـن سرياليا عن السينما .

وفيما يلى ترجمة المقدمة على أمـل ترجمـة الكـتاب كله الـى العربية يوما ما..

رد فعـل السيرياليين بـالنسبة للسينما هـو رد الفعل المتـوقع بـالنسبة لمجمـوعة مـن الشعراء والرسامين والفلاسفة ذوى الطبيعة الثورية التقدمية . على أن نزعة التحيز للشعر هى السمة الواضحة فى نظرة السرياليين للسينما . فلقـد كان مفهومهم عن الشعر مستمدا من تعريف هيجل له بأنه اسمى الفنون واكثـرها رقيا باعتباره " أول قبس خيالى من نور الحقيقة " فالشعر اذن لا يتوقف عند الحدود التعسفية للعقل ، بل أنه حتى لا يبدأ منها ولا يتخذهـا نقطة لانطلاقـه ، فهو لا يقنع بشرح الأشياء أو تفسيرهـا ولكنه يعمل على تـأكيد الرابطة بين ما هو كونى عام من ناحية ومـا هو خاص وذاتى من ناحية أخرى ، فهو يدعم العلاقة الاستمراريـة التواصلية بينهما والتى تتمثل فى قيام كـل منهما بوظيفة التعبير عن الآخر.

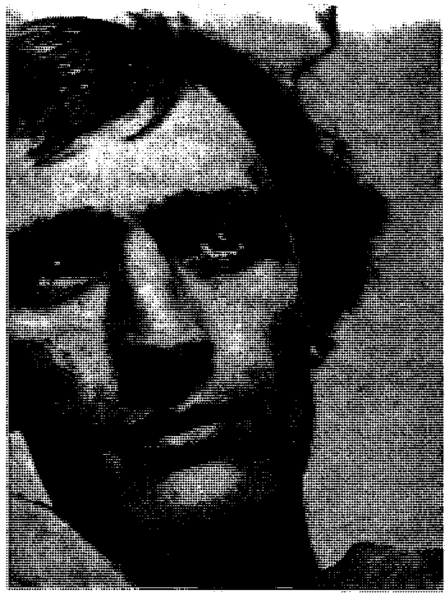
لم يكن أول جيل من السيرياليين المتحمسين للسينما ليظهر لولا وجود ثقافة سينمائية فرنسيـة كانـت قد ظهـرت فى عشرينيات هذا القـرن ، ولقد أدت هـذه الثقافـة السينمائية بـدورها الى قيـام عدد مـن المدارس السينمائية الطليعيـة ، وكان مـن ضمن هـذه المدارس مجموعة كان على رأسها جان دولوك Jean Delluc (والذى توفى فى عـام ١٩٢٤) ، ولقد لقيت هذه المجموعة هجوما عنيفا فيما بعد من قبل السرياليين ، وكانت تضـم فنانيـن من أمثال آبـل جانـس Abel Gance وجـيرميـن دولـوك Germaine Delluc وجان ابستين Jean Epstein ومارسيل لوهيربيير Marcel L'Herbier.

ولقد واكب ذلك حدوث تطور واضح فى صناعة السينما الأمريكية خلال سنوات الحرب مما أدى فى النهـاية الى بسطها لسيطـرتها على مستوى العالم كله ، ولقـد ساعدهـا فى هذا الإضمحلال والتـدهور اللـذين أصـابا السينما الأوربيـة فى الفترة من ١٩١٤ الى ١٩١٨ ، فكان من أثر هذا كله ان أغرقت الأسـواق الأوربية بالأفلام الأمريكية على مختلف أشكالها وأنواعها كالافلام المسلسلـة والروايات الكوميدية وغيرها من الميلـودرامات . أما مجموعة جانـك وصحبه فلم تنظـر إلى هذه النوعيـة الرائجـة من الافلام ، المستـورد منها أو المحلى الصنع إلا بعين الازدراء والإحتقار .

كانت السيريـالية ترتكز فى مضمونها على فكـرة العالمية ومن هنا فـإن أحد السرياليين ككاريل تيج Karel Teige يرى فى السينما الصامتة ذات الإقبال الجماهيرى الكبير مصلا واقيا مـن مرض الشوفينية الثقـافية لما تمثله من إستخـدام للغة عالمية يقـدر الجميع على فهمها.

لذلك فقدت السينما جزءً ا من جاذبيتها بالنسبة للسرياليين مع دخول النطق اليها .لذا

فان السيرياليين الاوائل قد ألقوا بكل ثقلهم وراء السينما الشعبية التى تمثلت فى افلام شارلى شابلن ، ومدرسة سينيت فى التقليد الساخر The sennett school of burlesque وبيرل وايت Pearl white ، و" فانتوماس " Fantomas ، ودوجلاس فيربانكس Douglas Fairbanks بالاضافة إلى ستروهايم Stroheim .



انطونات آرتو فى فيلم «هوى جان دارك» من اخراج «دريرء عام ١٩٢٨.

علـى أن مثل هذا الصراع الذى خاضته السيريالية ضد الحركة الطليعية ، والذى كثيرا ما كان ينتهى بوقوع أحداث عنف فى نوادى السينما ذات الطابع المتعجرف (وهو ما يصفه لنا جاك برونيو Jacque Brunius فى " عندما ترتفع الاضواء " The lights go up، أقول إن مثل هذا الصراع لم يكن مجرد زوبعة فى فنجان فالجدل الذى دار كان يخص عددا من القضايا الحيوية والأساسية.

ففى تعليق لويس بونويل Luis Bunuel على " الكُلية " "Collège" لبستر كيتون Buster Keaton نجده يكتب قائلا إن " الفيلم فى جماله يشبه جمال حجرة الحمام " فبونويل يلاحظ تلك الهارمونية التامة بين كيتون والأشياء والمواقف التى يتعامل معها ، وبينها وبين التكنيك المستخدم فى وصف كل هذا فكأن هذا التناغم والهارمونية الثلاثية من الدقة والإحكام بمكان حتى أن المرء لا يشعر بوجود هذا التكنيك من الأصل ، وهو يعلق على هذا قائلا " إن الامر يشبه تماما كما لو كنت تعيش فى أحد المنازل لفترة طويلة دون أن تلتفت يوما إلى درجة المقاومة المحسوبة للمواد التى يتشكل منها هذا المنزل " .

لقد شعر جانك وصحبه بميل جارف وشديد إلى إستحداث وتطوير لغة سينمائية خاصة ومستقلة بذاتها عن أى هدف خارجى ، إلا أن المطاف قد إنتهى بهم عند الارتماء فى أحضان أكثر أنواع الميلودراما تفاهة ورجعية ، وهو أمر كان السيرياليون يبغضونه أيما بغض . فلقد كانت الحركة الطليعية كالمستجير من الرمضاء بالنار.

فلقد حاولت الفكاك من أسر القيود المسرحية التى كانت تقيد حرية السينما فى ذلك الوقت عن طريق إبدالها بقيود جديدة تتصل بأنواع أخرى من أنواع الفن كالرسم وغيره من الفنون البصرية وإن إحتلت الموسيقى المرتبة الأولى فى هذا المضمار . لقد كان حلم جانك ودولاك Dulac وغيرهم أن يصلوا الى " السينما الخالصة " و " الموسيقى البصرية " ، وهى فى مجملها اهتمامات شكلية محضة لا علاقة لها بالتعبير عن الواقع الملموس . فلقد إعتبروا أن شكل الفيلم هو مادته الحقيقية أما المضمون الروائى الذى يحمله الفيلم فيحتل المرتبة الثانية فى الأهمية باعتباره مجرد وسيلة أو ذريعة لخلق الفيلم فإذا حدث وكان الفيلم على أى قدر من التشابه مع الحياة فلن يكون ذلك إلا ضربا من ضروب الصدفة البحتة.

" على أن السرياليين قد آثروا أن يكون لهم رأي مغاير ، فلقد رأوا ان الفيلم لا يكون جديرا بالاهتمام إلا إذا تحرك داخل نطاق التقاليد الزمانية والمكانية للسينما الروائية وهو فى هذا يختار بين ان يدخل على هذه التقاليد فيصيبها بالشلل ويبطل مفعولها – والواقع أن سيريالية معظم الافلام التى صنعها السيرياليون تنبع من هذه الفكرة – أو تختار طريقة أخرى وهى أن يعبر الفيلم ، على نحو ظاهر أو مستتر ، عن فلسفة اخلاقية معينة تتفق مع المبادىء السيريالية وفى الوقت ذاته يظل الفيلم بشكل ما أو بآخر مخلصا للتقاليد السينمائية السابق ذكرها " .

لقد كان لأراجون فضل السبق فى إستخدام مصطلح " النقد التوليفى-Synthetic Crit icism فى حديثه عن قصيدة " كاليجرام " Caligrammes لابوللينير وذلك فى مجلة " سيك Sic" عدد اكتوبر ١٩١٨ . وسرعان ما أصبح المصطلح يدل على قراءة الفيلم بشكل يخرج عن الموضوع ومحاولة إبراز المضمون الكامن المستتر للفيلم . فبدلا من أن يقوم المتفرج السيريالى بنقد الفيلم من وجهة نظر موضوعية (اذا كان هذا من الأمور الممكنة) فإنه بدلا من هذا يفكك الفيلم ويعيد تركيبه على النحو الذى يحلو له . ولقد كانت إحدى سبل تحقيق هذا الغرض تتمثل فى أن يستخلص المتفرج من الفيلم بعض الصور الاستعارية المستقلة او بعض المشاهد ذات المضمون الشعرى ، فيخلصها من أسر الرواية السينمائية التى تحبسها فى إطار ضيق ، ثم يكشفها ويعيد تجميعها على نحو جديد حتى إذا ما أتم ذلك تهيأ له " سيناريو " مواز للسيناريو الأصلى وهو سيناريو خاص بالنص النقدى . ويقول فرنسيس بيكابيا فى هذا الشأن :

" هناك من يقول أن السيناريو لا قيمة له .. ومن ثم فإننى أطالب كل فرد من

جمهورى أن يقـوم هو بعمليـة الإخراج وأن يقـوم بعرض مـا أخرجـه لنفسه على شـاشة سحرية مـن وحى خياله هـو ، ولا وجه للمقارنة بين هذه الشـاشة الرائعة وتلـك الشاشة القطنية الهزيلة الموجـودة فى أى دور عرض سينمائى حيث أصوات الاوركسترا التـى تذكر المرء بنباح الكلاب " .

وفى مقال نشر عام ١٩٢٣ بعنوان " الإباحـية " يلفت روبير ديسنـوس الأنظار إلـى " إزدواجية " الصورة السينمائية ، فالمتفرج المستغرق فى القصـة التى تعرض أمامه يقوم فى الوقت ذاته بإستخلاص سيناريو آخـر ينبع من رغباته الخاصة ، إنها السينما الخاصة به هو والتى يرى فيها " مغامرة أكثر عجبا وتشويقا " .

ولقد ظهر النص النقدى التوليفى فى أشكال عديـدة بداية من القصيدة الشعرية وحتى السيناريـو السينمائى . ومن ضمـن أمثلة هذه المظـاهر " الأشعـار السينماتوجـرافية " لسوبو والتى تمثلت فى مجموعة " الغضب " " Rage" والتى نشرت فى عام ١٩٢٥ وإن كانت قد كتبت قبل ذلك بعدة سنـوات . والأشعار الموجودة فى " الغضب " مؤلفة بلا شك من مجموعـة مواقف سينمائية واضحة – كـالشخصية الغامضة التـى تجلس على بار أو كمطاردة بين السيـارات – كما أن دائرية بنائها والتـى تتمثل فى كون المشهـد الأخير إعادة للمشهـد الأول هو أمـر ذو طابـع سينمائى أكيـد . إلا أن هذه الأشعـار تحمل فى داخلهـا مالاينتمى للقصيدة الشعـرية ولا للسيناريو السينمائى ، بل هو أوثق صلـة بالأحلام التى ذكرها فرويد فى كتابه " تفسير الأحلام " (وعموما فإن هذا لم يمنع والتر روتمان Walter Ruttman من أن يـأخذ ثـلاثة من قصـائد سوبـو ويخرجها سينمائيـا فى عام ١٩٢٢) ، فعلاقة أشعار سـوبو بالأحلام عند فرويـد أمر يؤكده هو نفسه إذ يقـول فى موضـع " لقد كان هدفى .. هـو أن أعطى إنطباعا مـن نوع غير واضـح وغير محدد ، بحيث يكـون مشابها للحلم " .

وعلى هذا الأسـاس يمكن لنا القول بأنه بـالنسبة لسوبو والجيل الأول من السيرياليين فإن الطـريقة النقدية التـوليفية تمثلت فى محاولـة إستخلاص مضمون الحلم مـن الافكار والمشاعر التى تصنـع السينما الجماهيرية ، والتى تشبه فى حقيقتها شكل الحلـم . لذا فإن الطريقة تبـدو شبيهة بمنهج التحليل النفسى ، ولكـن مع فرق هام واحـد على الأقل : فعند فرويد نجد التأكيد على مادية الحلم وعلى أن أصلـه يرجع الى واقع الحياة اليومية حيث يبدأ العقـل الباطـن نشـاطه فى فترة الإستيقـاظ ومـن ثم يشرع فى تخزيـن مـادة الحلم لكـى يستخدمهـا عند النوم ، أمـا عند السيرياليين فنجد محاولـة للقيام بنفس العمليـة ولكن فى

الإتجاه العكسى بحيث تمتد العملية لكى تكمل دائرة مغلقة . فلقد كان هدف السيرياليين هو أن تتشبع الحياة اليومية تماما بمضمون الحلم ولغته وأن تنعم بنفس حريته فى الفكاك من قيود التفكير المنطقى ، وكان المطلوب هو حدوث هذا على كافة المستويات سواء كانت جمالية أو اخلاقية او اجتماعية ، فالتفكير اللاواعى قادر على أن يخلع الكمال والجلال على مفهومنا للواقع وتجربتنا معه وذلك عن طريق ما يتيحه لنا من اختراق للحياة الخفية للعالم المادى والانسان . على أن هذه ليست سوى الخطوة الأولى فقط ، أما الخطوة الثانية فتتمثل فى تغيير العالم تغييرا ماديا فعليا . أما مادية الفيلم السينمائى ، والتى تكمن فى قدرة الفيلم على الإيحاء بالبعد الزمنى والمكانى والسيكولوجى للواقع ، فهى واضحة وفى غير حاجة إلى مزيد من التفصيل .

ويمكن أن يتحقق لهذا البعد الابراز والكمال المرجوان اذا ما قام الخيال الشاعرى النشط باستبطان الحياة الخفية من الصورة السينمائية ، أما النص النقدى التوليفى فهو الذى يسمح لنا باختراق تلك الحياة السرية للفيلم السينمائى ، وهو الذى يوضح إستمرارية وتفسير التفكير الواعى والتفكير اللاواعى وذلك من خلال ما يظهر فى الصورة السينمائية وقد أُعيد تشكيلها وفقا لرغبات المتفرج واهوائه . ومن هنا يتضح لنا أن علاقة النص النقدى التوليفى بالفيلم السينمائى هى كعلاقة الحلم بالواقع ، فالسيرياليون إذن كانوا " يحلمون " بالسينما ثم يسجلون أحلامهم على الورق .

ومن هنا فإن تلك العلاقة التى تربط النص النقدى التوليفى بالفيلم الذى يسبغ عليه روحا شعرية يشكل أحد المعانى الكامنة فى فيلم مان راى " Man Ray" نجمة البحر "L'Etoile de Mer"(١٩٢٨) ، وبالتالى فإن الصورة عند مان راى " تصاحب " ، وإن كانت لا " تمثل " ، بعض السطور المأخوذة من قصيدة لروبير ديسنوس . وفى السيرة الذاتية التى كتبها مان راى بعنوان " صورة ذاتية "Self partrait" نجد وصفا لقصيدة ديسنوس ، وهى قصيدة لم يعد لها أثر الآن ، ومن خلال هذا الوصف نلحظ أن قصيدة ديسنوس كانت تماما كسيناريو لفيلم سينمائى ، فهى تحتوى على حوالى ١٥ او ٢٠ سطرا وكل سطر فيها يمثل صورة واضحة ومحايدة لمكان ما أو لرجل او لامرأة .

وفى فيلم نجمة البحر ، وهو فيلم صامت نجد أن العناوين المصاحبة للمشاهد ذات صبغة شعرية خالصة ، ومن قبيل ذلك حينما يخبرنا أحد العناوين " ان أسنان النساء لشىء فتان حقا ثم يلى هذا العنوان لقطة توضح سيقان امرأة ، فهاهو عالم شعرى قد أتى مصاحبا لعالم شعرى آخر ، وبعبارة أخرى فإن الفيلم يحمل فى

داخله معطيات عملية النقد التوليفى الخاصة به .

أما النص النقدى التولــيفى " مالومبرا الحلقة المظــلمة للحب المطـلق " فهو كالفيلم الذى يعبر عنه له مونتــاجه الخاص به . والنص كتبه عدد من أعضاء المجمـوعة السـيريالية الرومانية فى ١٩٤٧ وذلك تكـريما لفيلم " مالومبرا " " Malombra " الذى أخرجه ماريو سولداتى Mario Soldati فى ١٩٤٢ دون أن يعـى ما فيــه مـن مضاميـــن سيريــاليــة . ويستمد النص قوته وحضوره من التصادم القائم بين عدة أنواع مختلفة من أنواع الخطاب – كالخطاب الشعرى والخطاب الفلسفى والخطاب التعليمى المباشر والخطاب الأتوماتيكى (ومما لا شك فيه أن هــذا التجميع يرجع السبب فيه الى إشتراك أكثر مـن شـخص فى كتابة النص) وهكذا فــإن فيلم " مالومبرا " القـديم يتناوله المؤلفـون فيعيدون تعريف هـويته كفيلم ويعيدون خلقه على نحو جديد ومبدع . والنص يشير الى أحلام اليقظة التى تشتمل عليها التجربة السينمائية ، وذلك من خلال سلسلة من التكرارات المتعمدة :

إضطراب الجمال ، وضعــف الذاكرة ، ولــون الندم وسحــر الحياة ووساطــة الحركة ، وندرة الحب ، وجنون الحواس ، وجمال الجنون ..

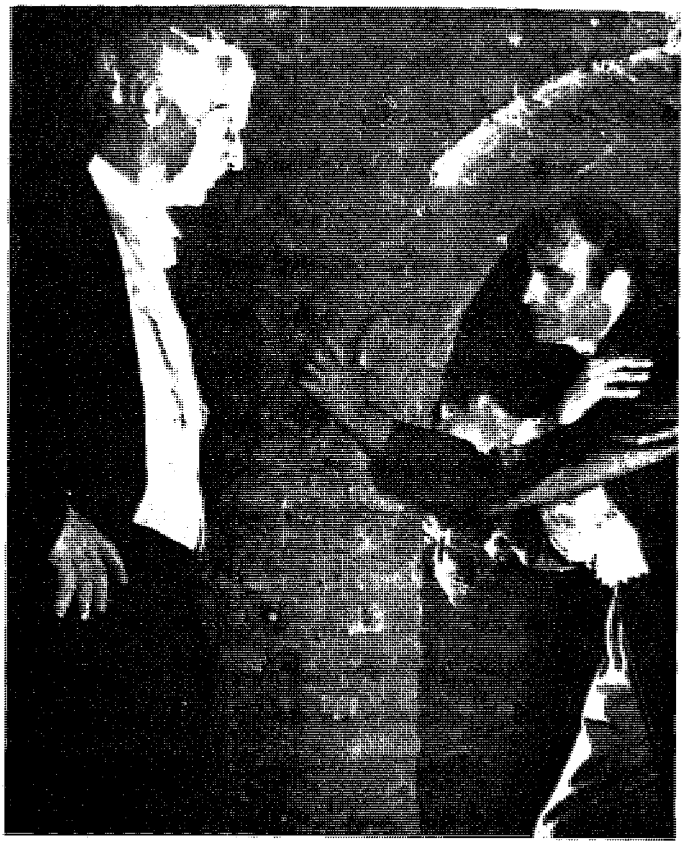
وبالإضـــافة إلى هذا فــإن الفيلم لــه بعد أخلاقـى خاص به ، فهـو يتطرق الى عـدد من الموضوعات الأكثر شمولا :

لم يحدث من قبـل أن شغلت أذهاننا وحيرتنــا على هذا النحو فكرة التغلــب على مشكلة الارتقاء بالثورة الى سماء الشعر ، ولم يحدث فى يوم من الأيام أن أدركنا بمثل هذا الوضـوح إن الجمال الخاطف لإمــرأة خلقت مــن أجل الحب يحوى بــداخله مثــل هذا التركيــز لأكثر لحظات الكون اضطرابا وجدلية .

أما الحوار فى الفيلــم فهو نــوع من أنــواع الكولاج الــذى يستحضر فى الحال ما للكلمــة المنطوقة من قوة مغناطيسية مبهمة :

" هل تذكر كل شـىء ، كل شـىء . أنا لا أذكر شيئا . ولكن أعلم أن هذه اللحظة لابد وأنها قد أتت يا سيسيليا . أى عالم كنت تعيشين فيه . إننى أختنق . لا يمكن رؤية البحيرة إلا من الجانب الايسر للقلعة . "

وفى الفيلم نجد أن الصورة الإستعارية تتحول إلى مجرد نقطة بداية تنطلق منها سلسلة متصلة من الإستجابات الأتوماتيكية ، فــالصور الإستعارية فى الفيلم قد أتت مجردة تماما من أى عــلاقات حتمية بحيــث تكون الصورة نتيجة منطقيــة لما سبقها ، ومن هنــا نجد أن الفيلم مشحون بالصور الإستعارية التى تنطلق فى الفيلم كإنطلاق النار فى الهشيم ، وهو



ماكس ارنست وجوليان ليفى وجو ميسون فى فيلم «احلام تستطيع تلك النقود شراءها» من أخراج هانز ريشتر عام ١٩٤٥.

ما يؤكد بالتالى على ما تحمله من مضامين كامنة مستترة ، فهى قادرة على الايحاء بـ :

تنهدات عميقة الى أبعد مدى ، وغضب مستتر وغامض ، ورعب من الحياة ، وصيحات بصوت أجش ، وشعر ملوث بالدم ، وملابس مشقوقة بالموس ، وعرض للانتحار ، وسرعة النظرات المجنونة والدجل ذو الطبيعة المتعالية والفضيحة القاتلة والصرخات التى تضيع فى الهواء ، والتشنجات الجسدية المليئة بالشهوانية الحسية .

ومن خلال الإنتقال من نوع من أنواع الخطاب الى نوع آخر فان المرء يشعر برائحة الحلم وهى تنبعث من مالومبرا . فكما ان الحلم هو فى آن واحد نقد لواقع اليقظة وامتداد له ، فإن نص مثل مالومبرا هو فى آن واحد نقد للفيلم وإمتداد له ، فمالومبرا النص هى صورة فى

المرآة لمالومبرا الفيلم . فالفيلم من خلال هذا المنطلق لم يعد مجرد عمل " مغلق " ، مجرد شيء قابل للفحص والتأمل بواسطة الإمكانيات المحدودة للعقل ، ذلك أن النص النقدى قد فتح المجال لقراءة الفيلم قراءة حرة تعتمد قيام الجدل واستمرارية تفاعله ، فكل هذا يضعنا على أول الطريق نحو الواقع السيريالى الى الأسمى ، والذى هو فى عبارة اخرى " لحظة فى العقل " تتوقف فيها المتناقضات عن أن تكون مصدرا لإزعاجنا .

كان لفرويد سبق إكتشاف الوسائل التى يعمل من خلالها اللاوعى وهى التكثيف Condensation والإحلال Displacement واستخدام الرمز Symbolisation وتعايش الأضداد Co - existent opposites وعدم الإهتمام بعناصر الزمن والحيز والسببية .Disregard for time, space and causality

أما السيرياليون فقد حاولوا بدورهم إستخدام نفس هذه الوسائل بشكل واع فى محاولة منهم للكشف عن الحياة الباطنة للأشياء وكان هدفهم الأكبر هو أن يعيدوا التوازن المفقود نتيجة الاستخدام الزائد للعقل . ومن هنا فإن الأفلام التى صنعها السيرياليون كانت ترتكز بشكل كبير على استراتيجيات شكلية من هذا القبيل ، وهى إستراتيجيات أثبتت نفعا عظيما أيضا عند إستخدامها فى تأمل وتحليل عملية التلقى السينمائى ، ولقد كان هدفهم الأكبر من كل هذا هو إنزال السينما من عليائها وجعلها تعيش الواقع على ظهر الارض ، وذلك من خلال إجبارها على مواجهة الحياة الباطنة اللاواعية التى تدور داخلها .

أما بريتون و فاشيه فإن مفهومهما عن السينما يتمثل فى إعتبارها " مادة غنائية ومعبرة عن الذات يجب إستحضارها دفعة واحدة بمساعدة الصدفة " أما الصدفة بمفهومها الموضوعى عند السيرياليين فيعرفها لنا انجلز Engels فى معرض استشهاده بجزء من كتاب " المنطق " لهيجل :

" لقد أتى هيجل بإفتراض غير مسبوق فى عصره حينما قال أن ما هو عرضى ليس فى حقيقته سوى نوع من أنواع الحتمية Necessity بينما تعبر الحتمية عن وجودها فى شكل الصدفة ، ومن ثم تبدو الصدفة كما لو كانت نوعا من أنواع الحتمية المطلقة " .

وقياسا على هذا المنطق فبإعتبار الصدفة إحدى الوظائف التى تقوم بها الحتمية لتحقيق وجودها ، فإنها – أى الصدفة – تساعد أيما مساعدة فى تقويض دعائم الفيلم / الموضوع وفى إنزاله من عليائه ، ومن هنا فإنه مهما بدا الشيء بعيدا عن الحتمية فإن هذا هو قدره ، والأمر لا يعدو أن يكون نوعا من أنواع العدالة الشاعرية Poetic Justice.

وحينما يخلو الفيلم من الجمال والمهارة الفنية فيعوزه التماسك ويفتقر بناؤه إلى

التناسـق والإنسيابية ، وحينما نـراه وقد لجأ الى طرق فظة وبـدائية فى توصيـل مضمون الرسـالة التـى يحملها والتى تكون فى أغلب الأحوال من النـوع السطحي الذى لا وزن له ، أقول أنه حينما تتهيأ هـذه الظروف تكون فرصه ظهور " فيلم مـواز" أفضل من أى وقت آخر. فنتيجه لفقر الفيلم من ناحيـة الأدوات والإمكانيات يقفز البعد العرضي الغير مقصود الي السطـح ويبرز في وضوح وجـلاء. ومن هنـــا ذاعت مقـوله مـان راى Man Ray الساخرة " أن اسوأ الافـلام التى شاهدتها ، تلك التى كانـت تشجعنى علي النوم ، لم تكن تحوي أكثر من ١٠ إلى ١٥ دقيقه من اللحظات العجيبـــه المدهشة ، أما أحسن الافلام التى شاهدتها فلم تكن تتضمن سوي ١٠ أو ١٥ دقيقـه من اللحظات الفعاله ذات القيمه " . أما بريتـون فهو يتحدث عن فيلـم شاهده فى أواخـر العشرينيات وكان من أثـره على نفسه أن احس باغتراب تـــام عن ذاته ، وهو فيلـم صنعه قسيس يقال لـه بيتر الناسكPeter the Hermit وكان عنوان الفيلـم "كيف قمت بقتل طفلى " وهو فيلـم مجنون الى أبعد الحدود وفيه يستخدم كل شيء كذريعة لإظهار " مائدة الرب " .

كما نجـد جيرار ليجـراند في أحـدي مقـالاتـه يعـرض بـالحديث لأحـدي المعـالجات السينمائية الساذجـه الصبيانية لقصة عـلاء الدين فيشيـــد جيرار ليجران-Gerard Le grand بتلك القدرة العجيبة التـي يمتلكهاالفيلم " لإطـــلاق العنان للعقل وذلـك عن طريق الإنطلاق بالحماقة والبلاهة الي ابعد مدي ممكـن حتي يصلا إلى النقطة التى يتفوقان فيها علي نفسيهما ويتجاوزان حدودهما الضيقة .

ولقد أشرنا من قبل إلي أن ولع السيرياليـن بالأفلام الجماهيرية كان مرجعه هو نفورهـم الشديد من البورجـوازية وعداءهم الواضح للإتجاهات الطليعيـة ، على أن الأمر لايخلو من سبب آخـر لهذا الولـع : فلقد كان الفيلـم الجماهيري أرضاً خصبة تنمـو فيها الـدعوة إلى استقلالية الصـور الاستعاريه وإلى أن تستمد معانيها من داخلها هى.

ولا أعنـي بصفـة "الجماهيريـه" هنـا "سينما" فـورد Fordأ و كـابـرا Capra أو هيتشكوك Hitchcock« وهو توصيف لا يخلو من كثير من الغرور والادعاء» ، وذلك أن ما أقصده بالسينما الجماهيرية هنا تلك الأجناس السينمائية التى ينظر إليها فى أغلب الاحيان بعين الاحتقار والإزدراء – إنها أنـواع سينمائية لا تشكـل فيها الاسماء أهمـــية كبرى ولا يبدو المخرج كشيء ذو قيمة على الإطلاق ، وفيها نجـد إيثارا شديدا لإتخاذ الطرق المألوفة الآمنة والتى أثبتت نجاحا وفعالية مضمونة فيما سبق ، ومن ثم تنأى هذه الافلام بنفسها عن أى طرق جـديدة وغير مـألوفة بل وتضـع حجرا كبيرا عاتيا فى طريـق الإبداع والإبتكار

فيدو الفيلم قاب قوسين أو أدنى من السقوط والإنهيار .

فإذا نظرنا إلى موقف السيرياليين من كل هذا فإن ادو كيرو Ado Kyrou يبدو صريحا وواضحا فيما ينصحنا به : " إن ما أطلبه منك هو أن تتعلم الذهاب لمشاهدة " اسوأ " الأفلام ففى بعض الأحيان تكون تلك الأفلام على درجة عالية من السمو والرفعة الفنيين " . ذلك أن تلك النوعية من الأفلام لايرد ذكرها فى كتب تاريخ السينما إلا فيما قل وندر ، فهى عبارة عن مجموعة من الافلام المسلسلة وأفلام الرعب او المغامرات أو أفلام البورنو الإباحية أو أفلام الرحلات أو الإعلانات .

ويتصل بولع السيرياليين بالأفلام الهابطة إعجابهم الشديد بالكوميديا السينمائية – بداية من سينيت Sennett وإنتهاءا بجيرى لويس Jerry Lewis ومرورا بتكس افيرى Tex Avery وفيها نرى الحماقة وقد رفعت بشكل واع إلى مستوى اخلاقى شاعرى .

ومن هنا يتضح لنا أن السيرياليين فى محاولاتهم الجاهدة لتجنيب أنفسهم عن الزمان والمكان ، ولتفسير الفيلم تفسيرا " خاطئا " بشكل متعمد وواع ، أقول أنهم من خلال هذا كله كانوا يضيفون بعد جماليا استاطيقيا للتجربة السينمائية نفسها . وهو ما يؤكده فالنتين والذى كتب فى مقدمة إحدى الكتب قائلا " هناك حقيقة ما ، لم يشر اليها أحد بالقدر الكاف ألا وهى أن السينما – مثلها فى ذلك مثل السيارة – تدين بجزء من جاذبيتها وسحرها لما تدغدغه فينا من رغبة حديثة المنشأ ألا وهى الرغبة فى تحدى كل الجداول والقيود الزمنية التى تحد من حرية الانسان فى الحركة ، فالمرء يذهب ويجىء فى السينما كيفما يشاء ومتى كان ذلك يحلو له " .

ويسترسل بريتون فى الحديث عن هذه النقطة :

« عندما كنت فى " سن السينما " (ويجب الإشارة هنا الى أن المقصود هو مرحلة من المراحل التى تمر بها حياة الانسان ثم تمضى) لم يكن من عادتى أبدا أن أقلب فى صفحات الترفيه لكى أعرف أى من الأفلام هو الأفضل ، بل ولم أكن أهتم بمعرفة الوقت الذى سيبدأ فيه عرض الفيلم ، فلقد كنت أتفق كل الاتفاق مع جاك فاشيه فى أنه لا يوجد شىء أفضل من أن نعرج على دار سينمائى فى أى وقت ودون أدنى إهتمام بمعرفة الفيلم المعروض ، ثم نترك السينما عند أدنى إحساس منا بالملل – أى الإمتلاء والتخمة – فنمضى على الفور إلى دار عرض أخرى ونتصرف بنفس الطريقة وهكذا دواليك (من الواضح طبعا ان مثل هذا المسلك فى يومنا الحالى يعد بلا شك ضربا من ضروب الترف الزائد عن الحد) ولا أظننى قد عرفت فى حياتي شيئا يفوق هذا الامر فيما يتمتع به من جاذبية مغناطيسية ومن نافلة

القول أنه فى أحيان غير قليلة كنا نغادر مقاعدنا دون ان نعرف عنوان الفيلم وهو على كل حال لم يكن أمرا ذو أهمية كبرى بالنسبة لنا .

وهكذا كنا فى أيام الآحاد نستنفد كل ما يمكن لمدينة نانت Nantes أن تقدمه لنا خلال عدة ساعات ، أما المهم فى الأمر فهو أن المرء كان يخرج من هذه التجربة " مشحونا " بما يكفيه لبضعة أيام قادمة ، ولما كانت أفعالنا خالية تماما من أى شىء يصدر عن قصد أو تعمد ، فلقد صارت الأحكام المتعلقة بالنوع أو الكيفية ممنوعة منعا باتا " .

ولقد إعتاد مان راى أن يغير من هيئة أى فيلم يثير فيه الملل فكان يفتح عينيه ويغمضهما بسرعة أو يستخدم أصابعه كنافذة ذات قضبان ينظر من خلالها الى الشاشة ، وفى احيان اخرى كان يغطى عينيه بقطعة من القماش الشبه شفاف ، بل وكثيرا ما كان يرتدى عدستين على شكل منشور زجاجى صنعهما هو بنفسه .

ولقد اكتشف السيرياليون أن إحساسهم بالغربة عن الزمان والمكان Disorientation يمكن أن يتضاعف ويزداد كثافة إذا ما هم تظاهروا بأنهم فى مكان آخر غير السينما . ويذكر لنا بريتون فى أحد المواضع كيف كان هو وأصدقاؤه يذهبون الى السينما لتناول العشاء فيفتحون المعلبات المعدنية ويطرقعون الفلينات التى تغلف قنائن الشراب ويشرعون فى الحديث بصوت طبيعى كما لو كانوا يجلسون حول مائدة . ولم يكن الأمر سوى محاولة لإفساد نوع من أنواع الواقع بإدخال واقع آخر اليه . وبعبارة أخرى فهى محاولة لتشوية عالم الحلم الموجود فى السينما بفعل الواقع الخارجى الذى يقبع خارج الحلم .

والسيرياليون فى حقيقتهم عشاق يدورون فى فلك ذواتهم فى أنوية عاطفية جنسية تحتاج الى إعادة صياغة Amorous egoists وهكذا كان الأمر أيضا بالنسبة لجاستون مودوت Gaston Modot البطل المحبط لفيلم العصر الذهبى . ففى المانيفستو المصاحب للفيلم نرى السيرياليين وهم يستعيدون مثال فرويد عن الغريزتين المتعارضتين : الحب والموت ، فيسهبون فى الحديث عن هاتين الغريزتين واللتين تتحولان على ايديهم الى " الانوية العاطفية الجنسية " و " السلبية " . ثم يشرعان فى إفساد هذه المعادلة النفسانية عن طريق التأكيد على إحدى هاتين الغريزتين على حساب الاخرى ، ومن هنا كان إختيارهم للانوية العاطفية الجنسية بكل ما تحمله من عنف وديناميكية وقدرة على الإحتجاج والرفض (وقد أعطوا هذه النقطة بعدا سياسيا بالإضافة لما لها من بعد جنسى) ومن هنا بدا إختيارهم هذا أكثر الأشياء قدرة على " الحفاظ على نورانية الروح ودعمها " .

ومن هنا كان تمرد بـريتون وصحبه على كل القوانين والقواعـد الطبيعية فتركوا عنان أنفسـهم لنزواتهم وأهوائهم ، منتقصـين بذلك من قدر واقع أثبت عجزه ونقصانه ، ومن هنا أيضا كـان تعاملهـم المتعجرف مع مـوضـوع الفيلـم ورفضهم لأن يـولوه أى احترام أو ان يعترفوا له بأى مكانة من الأهمية .

ويبدو أن السينما تحمل بداخلها شيئا يجعلها قابلة لهجوم الأنوية العاطفية الجنسية، ولكن هذا الشـىء ذاته يجعل منها " اللغز الحديث المطلق الوحيد " .

ويصف بـريتون هـذا الشـىء بـــ" الأعجوبة السينمائيـة " وهو بـذلك يعنـى القدرة العجيبة التى تمتلكها السينما من أجـل خلق حالة فورية من الإندماج الكـامل عند المشاهد حينما يمر المشاهد بلحظة حاسمة من لحظات المشاهدة تكون آسرة وغامضـة بمكان بحيث تشبه اللحظة التى تلتقى فيها اليقظة والنـوم " . وهذه الأعجوبة مبنية على شيئين هامين : أولهما هو ما يتميز بــه الوهم السينمائى من طبيعة ملموسة ومحسوســة وثانيهما هو ذلك الإحساس العجيب بالعـزلة والذى يولد حالة الإظلام فى السينما ، حينما تـوجد تلك الحالة من التناقض الغـريب بين مجموعة الأشباح التى تتحرك على الشاشــة فى مواجهة أشخاص حقيقين من لحم ودم وقد تسمروا فى أمـاكنهم . وهكذا نكون قد وصلنا الى الخطـوة الثانية وهى تحقيق المعادلة التى تجمع فى شقيها بين الحلم والسينما .

كان السيرياليون يهتمون للغـاية بالحلم من حيث إتصاله بتكنيـك التلقائية فى الإبداع الأدبى ، ولقد إستمر هذا الإهتمام بالحلم وظهـر واضحا فى الكتابات الأولى عن العلاقة بين السريـاليـة والسينما (بأقــلام آرتو Artoud" و ديسنـوس Desnos وسوبـو Soupault وجودال Goudal) وكان السؤال الذى يطرح نفسه هو ماهية العلاقة بين السينما والحلم .

وفى هذا الشـأن يرى جـاك برونيوس Jacques Brunius أنه حتـى عام ١٩٢٠ أو مـا اقترب من هذا بقليـل لم يكن الفيلم قادرا على تقـديم الواقعية ، وهـو يقصد بالواقعيـة هنا " الإيهام بالواقع " .

ويعزو برونيوس هذا العجز الى خبرات المشاهـدين والى إستخدام الأفلام فى ذلك الوقت للغة سينمائية بدائية يعوزها المهارة والتجربة . ولما كان الفيلم غير قادر على تقديم الواقعية فقد كان بالتالى عـاجزا عن تقديم الحلم .. "بشكل مقصود " . فهـو بذلك يشير الى تقديم الفيلم للحلم بشكل غير مقصود . " ولكن كيف يكون ذلك ؟

إن دخـول الصالــة المظلمــة لهو فى حد ذاتــه أشبه بـإغـلاق المرء لعينيه فيحـس المرء بإنعزالـه عن الجمهور ويستسلم الجسـد لإحساس بفقدان الهوية الـذاتية ، بينما تتسلل

الالحان الموسيقيـة الرتيبـة إلى الأذن ، يتصلب العنـق متخذا الـوضع الـذى يسمح للمـرء بالمشاهـدة ، وكل هذا يشبه ذهاب المرء للنوم . ثـم أنظر فى أمر العناوين الـداخلية – لاحظ إننا نشاهد الآن فيلما صامتا – والتى تطل بحـروفها البيضاء على المساحه السوداء فتذكّر النفس برؤى المنام . وهكذا نـرى أن تكنيك الفيلم هو بعينه الذى كان يذكـرنا بالحلم أكثر مما كان يذكرنا بالواقع :

لايحظى الترتيب الزمنى أو القيم الزمنيه النسبيـة فى الفيلم بأى نصيب من الواقعية فى الفيلم . فعلى العكس من المسرح نجد أن الفيلم – مثلـه فى ذلك مثل الخاطر ومثل الحلم – ينتقى بعـض اللفتات والإيماءات فيترك بعضهـا على حالـه ويضخم بعضـاً آخر ويحذف بعضاً ثالثـاً ، كما أن الفيلم يسافر بنا عـدة ساعات ويتنقل عبر عـدة فروق وكيلومترات فى ثوان قليلة . وهـو فى هذا يسرع أحيانا ويبـطء حينا ويقف فى مكان مـا أو يعود الى الوراء . وأظن انه لا يمكن تخيل وجـود مرآة أكثر صدقا من هذه فى التعبير عن الطـريقة التى يعمل بها العقل البشرى .

وقد لعب شحوب الصورة السينمائية دورا كبيـرا هو الآخر فى إحداث الأثر المذكور، وهو ما يتحدث عنه جودال فى " السيريـالية والسينما " فيشير الى أنه عند الإستيقاظ نرى فى الصور التى يولدهـا الخيال شحوبا دراميا مؤثرا ويزداد وقـع هذا الشحوب على النفس نتيجة لقيام الحواس بـوظيفتها فى أن تجعلنا ندرك ما بالـواقع من حيوية وطمـأنينة تبعث الراحة فى النفس ، إلا أنه عندما ننام تكـون الحواس فى حالة من التبلد أو على الاقل هذا هو ما يبدو عندئذ ، ومـن ثم يتلاشى التناقض بين الصور والواقـع لأن الأولى هى التى تسود وتعم ، فنبدأ فى الايمان بوجودها . وهكذا يخلص جودال Goudal إلى أن الفيلم هو عبارة عن " هلوسة واعية " والى أن جـو الغشية الذى يبدو فى دار السينما يزيد مـن وقع الإحساس بلحظة التكشف وإدراك الحقيقة بشكل سريع ومباشر .

ويمضى برونيوس فى حديثه فيقول أنه فى حوالى عام ١٩٢٠ صارت السينما أكثر قدرة على استيعاب الواقعية وتقـديمها للجمهور وذلك كنتيجة طبيعية للتطـور الذى أدرك اللغة السينمائية المستخدمة . وعلى الرغم من هذا فلقـد ظلت السينما هى أقل الفنون قاطبة قدرة على تمثل الواقعية ، ومرجع هذا هو الصراع القائم بيـن " أمانة " التصوير السينمائى [فى نقل الواقع] و " خيانة " المونتاج لتلك الأمانـة (ولقد شكل هـذا الصـراع موضوع فـيلم " شرلوك الصغير " "Sherlock Junior" من إخراج كيتون فى عـام ١٩٢٤) ولقد اهل هذا السينما لأن تقدم الحلـم " بشكل مقصـود " وذلـك لان الحـلم فـى السينما هـو واقـع

اليقظة = التصوير السينمائى وقد اختلطت اجزاؤه ببعضها البعض كيفما اتفق = المونتاج) .

ولقد أتى الصوت ليضيف بعدا جديدا الى هذا الصراع وذلك لأنه – أى الصوت – يمكن إستخدامه على نحو مزدوج ، فإذا كان إستخدامه بشكل طبيعى فإن الصوت فى هذه الحالة يكون وسيلة لإبراز وتدعيم الأمانة التى يتميز بها التصوير السينمائى ، اما إذا كان إستخدامه غير طبيعى بحيث لا تتفق الصورة المرئية مع الصوت المسموع ، فإن الصوت فى هذه الحاله يكون وسيلة لتوطيد دعائم " الخيانة " التى يقوم بها المونتاج . ولقد لفت هذا الدور المزدوج الذى يقوم به الصوت إنتباه السينمائيين السيرياليين فكان بالنسبة لهم من الأمور المثيرة والشيقة .

ولقد فطن السيرياليون منذ الوهلة الأولى الى العلاقة التى تربط اللغة السينمائية بالحلم ، حينما تكون الأولى وسيلة لإستحضار الثانى ، إلا أن تصورهم للأمر لم يذهب الى ما هو أبعد من ذلك . وهكذا نرى شخصا كرينيه كلير Rene Clair وهو ينزلق الى مصيدة الخلط بين عفوية واتوماتيكية الخاطر من ناحية وطريقة التعبير عن هذا الخاطر من ناحية أخرى ، ثم لقد انتهى كلير الى القول بأن التعقيدات التى تصاحب إستخدام التكنيك السينمائى تحول بين الفنان السينمائى السيريالى وبين تحقيق ما يرجوه من نجاح . ويعلق برونيوس على الخطأ الذى إرتكبه كلير مشيرا الى ان السيرياليين لم ينكروا فى يوم من الأيام أن عملية التعبير عن اللاوعى (والذى يشكل الحلم جزءا منه) دائما ما كانت تتطلب فى المرحلة الثانية قدرا من التهذيب والصقل الواعى ، سواء إتخذ هذا التعبير شكلا شفهيا أو كتابيا أو عن طريق الفرشاة أو الكاميرا أو أى وسيلة اخرى من وسائل التعبير .

وفى حديثه عن فيلم كلب أندلسى نجد بونويل Bunuel يؤكد على أنه لا يهتم بشكل مباشر بالحلم أو بالاوتوماتزم ولكن ما يهمه هو أن يصف الطريقة التى تعمل بها الخواطر والإنفعالات ، والتى تشكل نوعا من أنواع المزاج المجنون الذى يشبه فى بعده عن العقلانية حالة الحلم . وهنا تجدر الإشارة إلى حالة انتونين آرتو Antonin Artaud لما لها من أهمية بالنسبة لموضوعنا هذا . فالسيناريو الذى كتبه آرتو لفيلم " القوقعة البحرية ورجل الدين " (١٩٢٦) كان الهدف منه – على حد قوله – إثبات الطريقة التى يمكن من خلالها لسيناريو سينمائى أن يتواجد مع ميكانيزم الحلم دون أن يتحول السيناريو الى حلم فى حد ذاته . أما عيوب الفيلم فهى واضحة ، وتتمثل أكثر ما تتمثل فى " همجية الخواطر " عند آرتو والتى لم تكن مخرجة الفيلم جيرمين دولاك Germaine Dulac أمينة فى التعبير عنها (ولو ان آرتو

كما يبدو كـان متواطئا معهـا بعض الشىء فى هـذا الأمر) ، فلقـد اتهمها آرتو بـالفشل فى التعبير عما كان يـرمى اليه ومن ثـم اعتقدت أن سيناريـو آرتو غير المترابط عن عمـد ليس سوى نوع من أنواع الحلم فكتبت فى مقدمة الفيلم " قـام بالحلم انتوين آرتو " ومن ناحية أخرى فلقد عجزت دولاك عن سبر أغوار بعض مـن الصور الخيالية عند آرتو ، ومثال على هذا صورة اللسـان الذى يأخذ طوله فى النمو الى مالانهاية. إلا ان أفدح ما إرتكبته من أخطاء يتمثل فى إستخدامها للإخراج المنمق والمحكم بشكل أكثر من اللازم بالاضافة الى مستوى التمثيل المبتذل.

وهكذا فـإن المخرجة قد أخـذت الصور عند آرتو فجـردتها من كل ما بها مـن عنفوان وقلمت أظافرها ، وهو ما دفع بريتـون الى وصف الفيلم بأنه " مجرد تجربة استاطيقية " وفى مقاله " مـن الأفلام الصامتة والى الأقـلام الناطقة : مجد السينما وتدهـورها " يلمح بنجامين فونذين Bengamin Fondane إلى أن الفيلم الصـامت يحيط كل شـىء فى الفيلم بجو من الغموض ، ويرى أن هذا يرجع الى عـدم وجود كلام منطوق فى الفيلم ، فالإستغناء عن خدمات الكلمة المنطوقة فى الفيلم يستتبع بالضرورة الإستغناء عن خدمات المنطق الذى يمثل حجر الأسـاس لأى لغة . وهكذا نرى خاصيـة الحلم فى الفيلم قد زادت رسوخا بشكل اوتوماتيكى . ومن هنا نجد فونـدين يؤيد فكرة أن التفسير الخاطىء يلعب دورا فى تشكيل التجربة السينمائيـة وهكذا فإنه قيـاسا على هذا المنطق فـإن الفيلم الناطق يجعـل من هذا الأمرشيئا فى غاية الصعوبة ، وهو ما يحاول فونديه التغلب عليه عن طريق إقتراح إستخدام الصوت والحوار فى الفيلم بشكل غير متوافق مع الصورة المرئيـة . ولقد كان زملاء فونديه من السيرياليين حـريصين على أن يطبقوا هذه الأفكار بشكل عملى فمثلا نـرى هذا فى فيلم " اللؤلؤة La Perle" (١٩٢٩) والذى أخرجـه هنرى دارش Henri d'Arche ، فالسيناريو الذى كتبه جورج هوجنو George Hugnet ينص على أن تكون كل الأصـوات المصاحبة للصورة " ترجمة خـاطئة " لها أو " صوت مضاد " وهكذا نـرى أن مشهد الاغتصـاب فى الفيلم يصاحبه صوت باب يغلق بشدة ، وحينما تظهر قبلة على الشاشة نرى هذا مصحوبا بصوت عزف متوتر على الدف .

هذا الإستعمال الخاص للصوت فى الفيلم فى محاولة لعقد تشبيهات تعسفية ومصطنعة يمثل أصـدق تمثيل مفهوم الصـورة الشعريـة عند بيير ريفيردى Pierre Reverdy وهو مفهوم يبلور الفكر السيريالى بشكل تـام ، فلـقد قـال ريفيـردى أنـه " كلما تباعدت العلاقات بين كينونتين ، تم إستحضارهما سويـا وكلما كان ذلك فى شكل مناسب ، كان فى

هذا دعم للصورة الشعـرية وتقوية لها ، لانها حينئذ ستحوى شحنـة عاطفية أكبرو أعمق إدراكا لحقيقة الواقع الشعرى " .

لم تأت الحرب العالميـة الثانية لكى تقضـى على النظرية السينمائية السيريـالية ولكنها فقطت عطلتها لبعض الوقت . فما لبثت الحرب أن وضعـت أوزارها حتى غرقت أوروبا بعد عام ١٩٤٥ فى طوفان من الأفلام الأمريكيـة التى قدمت أثناء فترة الحرب ولم تتمكن من أن تصل حينئذ الى المشاهد الأوربى . وهكذا بدأ عصر سيادة بعض الأنواع السينمائية التى لم يكن احد قـد تنبه الى خطورتها من قبل مثـل ما يعرف باسـم الـفيلم الأسود Film Noir ، وكما حدث فى ١٩١٨ بدأت ثقافة سينمائية جديدة فى الخروج الى النور من جديد وتشعبت الى فرق تهدف الى معالجة قضايا سينما هوليوود الجماهيريـة - سواء كانت هذه القضايا أيديولوجية او إستاطيقية جمالية . ولقد كان ميلهم التليد الى الأفلام الجماهيرية من الأمور ذات الفائدة الجمة بالنسبة لهم .

وعلى الرغم من كل هذا فلقد كان السيريـاليون فى ذلك الوقت يشعرون بالتشاؤم تجاه السينما التجاريـة (وتجدر الإشارة هنـا إلى أن هذا الشعـور لم يكن مـن الأمور المجهـولة بالنسبة للجيل الأول من السيرياليين ، وهو مـا يشير اليه سوبو فى سينما الولايات المتحدة الامريكية "Cinema U.S.A") ولم تكن نتيجـة هذا التشاؤم سـوى أن شعورا محمـوماً بالرغبة فى تحقيق شىء قد سـاد كل محاولات السيرياليين لإعادة الحياة للفيلم السينمائى بشكل خلاق . ففى عام ١٩٥١ اكمل جورج جولدفاين George Geoldfayn وجيندريتش هيسلر Jindrich Heisler فيلمهما القصير "عرض سريـالى Revue Surrealiste - وبعد هذا بعام قـدم ميشيل زيمباكا Michel Zimbacca وجان لوى بدوان Jean- Louis Bedouin فيلم " إختراع العـالم L'Invention du Monde". ولقد كان ظهـور أول مجلة سيريالية مخصصة فقط للحديث عـن السينما أكبر دليل على أهمية تلك المجموعة الجديدة من السيريـاليين ، وكان اسـم المجلة هـو "عصر السينما L'Age du Cinema لاحظ أن محرريها الشبان كانوا مـا يزالون فى " سن السينما " الذى يتحدث عنـه بريتون - ولقد صـدرت من هـذه المجلـة خمسـة أعداد خـلال عـام ١٩٥١ وكـان الناشر هـو ادونيـس (واختصاره ادو كيرو Ado Kyrou) بينما شغل روبرت بنيون Robert Benyoun منصب رئـيس التحريـر ، أما هيئـة التحـرير فـلقد تكونـت من ايـون دايفاس Ion Daifas وماكسيم دوكاس Maxime Ducasse وجـورج جولدفـاين وجـورج كـابلان George Kaplan و ج . ك لامبرت J.C. Lambert وجيرار ليجران Gerard Legrand .

ولقد أعرب المحررون منذ العدد الأول عن إيمانهم بـأن للغة الحياة اليومية ولغة الفيلم السينمائى بعدا غيبيا يتصل بالاحلام ، كما اعربوا عن إيمانهم بالأنواع السينمائية التى لم تكن قد نالت حظها من الإهتمام بعد مثل الـفيلم الخيالى Film Fantastique والميلودراما و الـفيلم الأسود Film Noir و أفلام الرسوم المتحركة والأفلام التجريبية . اما العدد ٤/ ٥ من المجلة فلقد كان عددا يقطر بالأفكار السيريـالية . ولقد كان هذا العدد هو قمة إنجازات الفكر السيريالى فى السينما ومن هنا كان المصدر الذى انبثقت عنه إهتمامات السيرياليين – ما برز منها فى الماضى وما هو آت فى المستقبل .

أما المحطـة التالية التـى توقف عنـدها السيرياليـون فى محاولاتهم للإدلاء بدلـوهم فى النظريـة السينمائية فلقد تمثلـت فى مجلة بـوزيتيف Positif ، والتى بـدأ السيرياليـون يسـهمون فى الكتـابة فيها بـداية مـن العدد العاشر فى سنـة ١٩٥٤ (لاحظ أن Positif قد تأسست فى مايـو ١٩٥٢) ، وكان من الكتاب السيرياليين الذيـن ساهموا فيها ادو كيرو و ريموند بورد Raymond Borde وروبرت بنـايون وجـوزيه بيير José Pierre وليجراند وجولدفاين . إلا أن مجلة Positif ليست بالجريدة السيريالية ففيها نجد ألوانا مختلفة من تيارات اليسار الفرنسى كالماركسية والسيريالية والليبرالية .

وحتى يومنا هذا فإن Positif تعرف نفسهـا على أنها تقف على طرفى نقيض مـع مجلة كراسات السينما Cahiers du Cinema .

وفى مقال ذو لهجـة هجوميـة لاذعة بعنوان " الامبراطـور عارى " يكتـب بنيون فى ١٩٦٢ مهاجما اقطاب الموجة الجديدة امثال تورفو Truffaur وشـابرول Chabrol وجودار (وهذا الأخير ظـل دائما عدو بنيون اللـدود) ، ثم يمضى الكـاتب فيعرف لنـا الخط الذى تنتهجه Positif فى سياستها :

" إننا لنربأ بانفسنا عن الإنزلاق فى فخ ذلك الحديث الطلى المنمق والذى يتناول السينما من وجهة نظر تكنيكيـة فقط ، كما إننا نرفض بشدة أن نضع قيودا على خيـالنا باى شكل من الأشكال وبحيث نحد من انطلاقه ، كما أننا سنستمر فى جعل الأفلام موضعا لكل أنواع التشبيهات والمقارنات . أمـا عن نظرتنا للسينما فسنتخذ لنا مقياسا فى الحكـم أساسه هو ادراك التوحد بين المضمـون الفكرى وما يغلفه مـن شكل خارجى وفى نيتنـا أيضا أن نقيم حدا فاصلا وواضحا بين الأسلوب الشخصـى للفنان والعادات السلوكية المميزة للعصر ، وسوف نعـود الى الفكرة الأولى عن " الكون الشخصى " والتى كان لمجلة " عصر السينما L'Age du Cinema" الفضل فى رسوخها فى الأذهان ، وسيكون ردنا على أى محاولة لاثارة

الحيرة والشك هو أن ندلى بـدلونا فى مجال التحليل والفحص فى ثقة تـامة وإيمان بالنفس ، وهو تحليل لا يستجيب مطلقا لأى من دعـاوى الأشكال الجديدة السائدة (الموضة) ، وان لم يحل هذا بينه وبين تقبل أشد أنواع التفسيرات جرأة وجموحا " .

وعلى الرغم مـن أن السيرياليين قد كشفوا عما بـالسينما من قدرة على تصويـر الحياة الداخلية للاوعى ، إلا أن هذا الجانب لم يستخدم إلا بشكل نادر . فالأفلام السيريالية تمثل أكثر المحاولات تماسكا ووعيا لإظهار هذا الجانب اللاواعـى فى عقولنا والذى طالما عانى من النسيان والإهمال . ومـع هذا فإن الأفلام السيريـالية قليلة فى عـددها ومن ثم فلقـد القيت مسـئولية التعبير عن السيريالية على كاهل سينما التيار السائد Mainstream Cinema ، وهى السينما التـى تعبر عن الإتجاه أو التيـار السائد فى فترة او فى مكـان ما . ومـن خلال كتابات السيـرياليين فى " عصر السينما L'Age du Cinema" ، نلاحظ أنهم قد اخذوا على عاتقهم شرح كيفية قيام سينما التيار السائد بهذا الدور ، ولقد أدت هذه المحاولات الى قيام "ادو كيرو" بتأليف مرجعيه الهامين " السريالية فى السينما Le Surrealisme au Cine-ma" (١٩٥٣ و ١٩٦٣) و" حـب ، جنـس وسينما Amour - Erotisme et Cinema" (١٩٥٧ و ١٩٦٧) (ولقد كتـب مان راى فى أحـد المواضع معبرا عـن إعجابـه بنظرة كيرو الثاقبـة والتى تجعلـه يرى السيريـالية فى أى فيلـم من الأفـلام ، والواقـع أن كتب كيرو – بالإضافة الى كتب بـرونيوس و ج . هـ . ماثيوس J.H. Matthews _ هى المراجع الأصلية والأكثر ثقـة بالنسبـة لهذا الموضوع) ومـن هنا يمكـن القول أن سينما التيـار السائد فى هوليوود يمكـن لها أن تكون سيريالية الطابـع عن طريق إحدى وسيلتين : فـإما أن يكون ذلك عن طـريق الصدفة أو ان يـأتى هذا نتيجة لإتفـاق الفيلم مع السيرياليـة فى توجهاتها الأخلاقية .

ولقد رأينا من قبل كيف أن السيريالية منـذ الوهلة الأولى قد بدأت فى إكتشـاف كنوز من الشعر وخيالات العقل الباطن وسط أردا واسوأ أنواع البضاعة السينمائية. أما بالنسبة لما قدمته هوليوود من أفلام أكثر جودة وأقل رداءة فإن السـيرياليين لم يعدموا الوسيلة فى هذا أيضا ، فلقد رأوا أن الفيلم يمكـن أن يكون سيرياليا فى بعض لحظاتـه ، فعلى حد قول نورا ميترانى Nora Mitrani فإن المخرج ليس دائما هو السيد المتحكـم فى كل ما يقوله الفيلم أو ينطق عنه ، ومن ثم فإننا نرى فى أحيان غير قليلـة أن مشهدا ما فى الفيلم يأتى متفردا بذاته بحيث يبـدو منفصلا عـن موقعه فى سيـاق أحداث الـرواية . ويكون مـن أثر هـذا المشهد المستقل بذاته أن يشعر المتفرج هو الاخر بشىء من الإغتراب عن الزمان والمكان ، وذلك لأن

المعانى التى يحملها هـذا المشهد تستمد قوتها من فجائية المشهد ومـا يحدثه من اثر يشبه الصدمة ، وللتـدليل على صحة هذا القول تستشــــهد ميترانــى بلقــطة مـن فــيلم " شارع اتجاه واحد " "One way street" لهوجو فريجونيس Hugo Fregonese حينما تغازل فتاة حسناء جيمس ماسون وهو نائم فتداعبه تحت انفه بسمكة ، بدلا من أن تفعل ذلك بإستخـدام وردة مثلا . وترى ميترانى أن مخرجـا على درجة أكبر من المهارة مـا كان ليقبل وجود مثل هـذا المشهد فى فيلمه ، لأنه مشهد " تنبعث منه رائحة الخيـال بكل ما فيه من تشرد وعدم ترابط " .

ونتيجة لما يحدثه مثل هـذا المشهد من أثر فى نفوسنا فإننا سرعـان ما نبدأ فى النظر الى الشخصيات على نحو آخر فنضعهم على مستوى شعرى خيالى آخر " ذلك أنه يسعدنا من وقت الى آخر أن نرى الشخصيـات وهى تعيش وفق ارادتها وتطيع ما يمليـه عليها خيالها هى وليس ما يمليـه عليها عقل المخرج وتفكيره " . والسبب فى حدوث هـذا قد يرجع الى أن المخرج يعمل خياله فى بعض الأحيان (وهذا نـادر) أو ان يفقد المخرج بعضا من سيطرته على الموقف ويعجز تفكيره المنطقى عن مساعدته فى الإمساك بزمام الأمور . والواقع ان مثل هذه الشطحات شائعـة فى كثير من الأفلام والصدفة الموضوعية هى التـى تسوق مثل هذه الشطحات إلينا . ويعلق جاك برونيوس على هذا الأمر قائلا :

" نتيجة لتعدد المفردات والأدوات فى السينما فإنه يصعب على رجل واحد فقط أن يتحكم تحكما كاملا فى الصور والحركات والكلمات . وفى أحيان كثيرة نرى زمام الفيلم وهو يفلت من يد مبدع الفيلم وزملائه تماما كما لوكان سفينة تواجه عاصفة عاتية .. ولكن .. أو ليس تدخل الصدفة فى هذا الصراع أمرا مثيرا وجذابا ؟ "

(راجع ص ١٨٩ ، "En Marge du Cinema Francais")

وفى نفس الـوقت يمكن لصورة مستقلـة بذاتها بدلا مـن مشهد كامل أن تقـوم بعملية تغريب المتفرج عن المكان والزمان . ومن الصعب علينا أن نحدد ماهية الشىء الذى يكسب صورة مـا بعينها طاقة خـاصة من الجاذبية المشحـونة . ومن الطبيعى أن يختلـف تأثير الصورة وفقا لاختلاف الاشخاص .

واليكم أمثلة من بعض هذه الصور التى هزتنى شخصيا الى درجة تنسيه السياق الذى وردت فيه :

آثار الاقـدام فى الوحل والتى سرعـان ما تمتلىء بالماء فى فيلـم " العملاق Giant لجورج ستفنز George Stevens ، ١٩٦٥) يـد جريجورى بيـك وهى تبحـث عن وتقبـض على

صخرة فى الماء لكى يضرب بها روبرت ميتشوم فى فيلم Cape Fear اخراج ج . لى ثومبسون J.Lea Thompson ١٩٦١) ، الزوجة الغاضبة التى تلقى بعلبة البودرة على المرآة ، فينتقم الزوج بأن يلقى على المرآة هو أيضا المسدس الذى كان يعده لقتل زوجته فى فيلم «قبلة امام المرآة The Kiss beore the Mirror » لجيمس وايل James Whale ١٩٣٣) .

بل أن العمل داخل سينما التيار السائد يمكن أن يلتقى ويتواصل مع السيريالية فى توجهاتها الأخلاقية . والتوجهات الأخلاقية عند السيريالية تقوم على مفهوم شعرى أخلاقى ، فالسيرياليون يرون أن الإنسان قد وضع نفسه ومن معه فى قيود اجتماعية وجنسية وعقلية ، وبالتالى فإن السيريالية تهدف الى تحطيم كل تلك القيود وخلق عالم جديد تكون للرغبة فيه الكلمة الأولى والأخيرة . ومن هذا المنطلق دأب السيرياليون على مهاجمة الإستخدام الزائد للعقل والمنطق وحاولوا إستعادة التوازن العقلى عن طريق التوسل بالأشكال اللاواعية للمعرفة كالصدفة الموضوعية والمزاح الاسود واللعب والاحلام والخيال الشعرى .

وكان احتفاؤهم أكبر ما يكون بما يعرف بالحب المجنون Amour Fou وهم بهذا يعنون العاطفة الجياشة التى تدفع زوجا من المحبين الى الخروج عن القوانين والأعراف تمردا منهم على مجتمع غاشم يحول بينهم وبين تحقيق رغباتهم . أما من المنظور السياسى فلقد كان السيرياليون أنفسهم يتجهون الى الفوضوية والماركسية اللينينية والتروتسكية والاشتراكية المثالية (اليوتوبية) .

وجوهر السيريالية هو اللجوء الى الخيال وإعطاء الواقع صبغة جديدة عن طريق مزجه بالخيال . ومع هذا فيجب علينا التفريق بين الخيال وبين مفهوم آخر يمت له بالقرابة وهو مفهوم الفانتازى . فكيرو يربط بين الفانتازى وأى تفسير دينى وصوفى للظواهر الخارقة للطبيعة ، ومن ثم فإن هذا المفهوم يرتبط بأشياء غير أرضية كالملائكة والحياة بعد الموت والروحانية والإبتعاد عن الواقع . أما مفهوم الخيال فيرتبط بالدنيوية والمادية والتعبير عن اللاوعى والرغبات " الوجود الكامل " للإنسان .

وسينما التيار السائد تقترب من السيريالية أكثر ما تكون فى الناحية الأخلاقية من حيث تعبيرها عن الحب . وهو ما يعبر عنه بريتون فيقول :

" إن أكثر الأشياء خصوصية فى الكاميرا هى بلا شك تلك القدرة على إعطاء قوى الحب شكلا ملموسا ، فعلى الرغم من كل شىء فإن هذه القوى تظل ضعيفة فى الكتب وذلك يرجع فقط الى انه لا يوجد فيها – اى الكتب – شىء يمكنه أن ينقل لنا ما فى نظرة عين من اغراء او

حزن ولا يمكنها أن تنقل لنا ذلك الإحساس الـرائع الذى يصيب الإنسان فى بعض الاحيان بما يشبه الدوار " .

وبالطبع فإن عجـز الفنون التشكيلية وقلة حيلتها فى هذا المجـال من الأمور المسلم بها وفى اعتقادى انـه ليس بوسـع الرسام أن ينقل لنـا صورة القبلة بكـل ما فيها مـن حرارة وسخونة . لذا فـإن السينما هى الوحيدة التى تقدر على بسط نفـوذها على هذا المجال ، وفى هذا فقط ما يكفى لأن ندخلها فى شعائر التقديس .

أما فكـرة الرجل والمرأة الذيـن جعل كل منهما من الاخـر هدفا لشبقه ورغبتـه والذى يجمعهما ببعضـهما الحب الجنونى الصاخب وذلك فى تحد واضـح لمجتمع ظالم يتآمر لكى يفرق بينهما ويضـع قيودا على عواطفهما – أقول إن هـذه الفكرة التى تميـز مفهوم الحب المجنون عند السيرياليين وهى كما نرى فكرة تمثل رفضـا للمفاهيم التحررية بنفس القدر الذى تمثل به رفضا للمفهوم المسيحى عن الخطيئة .

ويعد فيلـم العصر الذهبـى حتى الان أصدق تعبير عـن الحب المجنون ، وإن كـانت بعض الأفـلام التجارية قـد اقتربت مـنه الى حد كبير ، ونـذكر مـن هـذه الأفـلام Seventh H eavenلفرانـك بـورزاج (١٩٢٧) و Peter Ibbetson Henry Hathaway(١٩٣٣) وYou only live once لـ Fritz Lang (١٩٣٧) وDark Passage لـ Delmer (١٩٤٧) و Gun Crzy Jseph Lewis (١٩٤٩) و Manon لـ George Couzot (١٩٥٠) و Claro de Montagris لـ Henri Decoin (١٩٥٢) و Died a Thausand لـ Stuart Heisler (١٩٥٥) .

ومن هنا نرى ان الجمع بين الحب والشهوانية خاصية ينفرد بها مفهوم الحب المجنون عند السيرياليين وذلـك على حد قول كيرو الذى يرى ان هذا الجمـع لا يوجـد فى أى مكـان آخر فـإذا وجد الحب لا توجـد الشهوانية والعكس صحيـح فإذا لم يكتمل اجتماع هـذين الشقين فإن الفيلم لا يكون له أى أهمية بالنسبة لسيريـالى مثله (راجع مقاله " الشهوانية = الحب) . وفى عام ١٩٦٤ كتبت نيلى كبلان مطالبة بـوجود مخرجة مسلحة بكاميرا لكى تحطم إحتكار الـرجال لإخراج الأفلام الجنسية (راجع مقـال " على مائدة المحاربين ") . والواقع أن الحب المجنون ذو الطابع الارتقائى والذى يحمـل فى جوهره نوعا من الانتخاب يعلى من شـأن المرأة . وفى السينما كان هـذا يعنى تقـديس نجمات السينما (راجـع جاك ريجو Jacques Rigaut ومقـاله عـن ماى مـوراى Mae Murray وراجع أيضـا مقال جوزيف كورنيل :

Enchanted warderer Excerpt from a Jaurney Album for Hedy Lammor)
ولقد فعل كورنيل Cornell هذا فى فيلم Rose Habart . كما ان السيرياليين قد وضعوا بطلات الروايات الادبية فى مرتبة التقديس أيضا ومثال على ذلك شخصية ماتيلدا Matilda التى ابدعها M.G. Lewis) وكاترين التى ابدعتها اميلى برونتى Emily Bronte وشخصية جراديفا Gradiva من إبداع جنيس ، ولعل فيلم Malombra : Darking of Absolute Love" مثال جيد على مظاهر هذا التقديس السينمائى .

مازالت الأفكار السيريالية عن السينما فى حاجة الى مزيد من الإكتشاف. وبالنسبة للسرياليين فإن الفيلم السينمائى هو أصدق تمثيل للغة العقل ذات بعدين واع وغير واع . واللغة السينمائية والإيهام التصويرى هما أقرب الأشياء شبها بعملية التفكير ، إلا ان هذا لا يبدو واضحا بشكل مباشر إلا فى الفيلم السريالى ، وهذا لا يبعد باقى أنواع السينما من الميدان ، حتى وإن شاب هذه الأنواع بعض القصور، وذلك لأن التفكير الواعى والتفكير اللاواعى يستمدان وجودهما من بعضهما البعض ، وحتى أكثر الأفلام اعتمادا على الوعى لا يخلو من بعد لا واع فى تركيبه ، والطرق التقليدية الموضوعية فى تحليل الفيلم تتطرق فقط الى تحليل الخصائص الظاهرة فى الفيلم . ويتم النظر الى المضمون الظاهرى بإعتباره تمثيلا لنوع من أنواع السينما أو باعتباره ذو وظيفة شكلية فقط أو باعتباره تمثيلا على عبقرية الفرد الذى أبدع الفيلم . وهكذا نرى انه بإستعمال الرغبة كما تتجلى فى الخيال الشعرى من أجل استحضار الأعماق الخفية للفيلم – بالتحدث اليه وعنه بنفس الطريقة التى " يتحدث بها فعلا " – تمكن السيرياليون من الإفلات من قبضة هذه النظم البورجوازيه . ومن اجل هذا الغرض إستخرج السيرياليون من الفيلم ما احتاجوه من دلائل شعرية – ولم يجدوا صعوبة فى هذا فقد كانت أمامهم – وتجاهلوا كل مالم يجدوا فيه فائدة لهم . وهكذا تم تجاوز خطأ التفكير فى السيريالية باعتبارها بناءة أو هدامة . وذلك لانه فى نظرياتهم عن السينما وتطبيقاتهم عليها وصل السيرياليون الى النقطة التى لم يعد فيها الهدم أو البناء على النقيض من بعضهما البعض فلقد أصبح الهدم بناءا وصار التأمل نوعا من أنواع الفعل.

[٦]

فيما يتعلق بالتفسير الزائف لمشروعنا.. والمنتشر بسخف بين جمهور العامة.

تصريح ٢٧ يناير (كانون الثانى) ١٩٢٥*

فيما يتعلق بالتفسير الزائف لمشروعنا ، والمنتشر بسخف بين جمهور العامة .

إلى جميع القطاعات الناعقة للنقد المعاصر (الادبية ، الدرامية الفلسفية ، التأويلية، وحتى اللاهوتية)

نتوجه بما يلى /

١–ليست لنا علاقة بالأدب

إلا اننا متمكنين فعلا ، عند الضرورة من الإستفادة منه كأى شخص آخر .

٢– السريالية ليست أداة تعبير جديدة وليست الأداة الأسهل ، ولاحتى ميتافيزيقا الشعر.إنها أداة التحرر الكلى للعقل ولما يشابهه .

٣– إننا مصممون على القيام بثورة .

٤– لقد ربطنا كلمة السريالية بكلمة الثورة ، فقط لنظهر الطابع اللامبالى والمنفصل، وحتى اليائس كليا لهذه الثورة .

٥– إننا لانزعم بتغيير أخلاق الناس ، وإنما فى نيتنا أن نظهر هشاشة الفكر وعلى أى أسس مزعزعة ، وأى كهوف قد بنينا بيوتنا المهتزة ؟

٦– إننا نقذف بهذا التحذير الرسمى بوجه المجتمع / إحذروا إنحرافاتكم وزلاتكم ، فإننا لن نغفل واحدة .

٧– سيجدنا المجتمع ، منتظرين ، عند أى إنعطافة فى فكره .

٨– إننا متخصصون بالتمرد .

وليست هناك أية وسيلة قتال ، نحن غير قادرين ، عند الضرورة على استخدامها .

---

* عن مجلة " الرغبة الاباحية " العدد الاول ٠ يناير ١٩٧٣ . باريس .

٩- إننا نقـول للعالم الغربـى بالأخص / السريـالية موجـودة . وما ياء النسبـة هذه ism المرتبطة بنـا ؟ السريالية ليست شكـلا شعريا . إنها صرخـة الذهن فى حالـة نكوص إلى ذاته، وإنها مصممة على تحطيم أغلاله ، حتى إذا تطلب ذلك إستخدام الفؤوس .

توقيع /

اراغون ، ارتـو ، جاك بـارون ، جوى بـوسكيه ، بـوافار ، بـريتون ، كـاريف ، روبير ديسنـوه ، ايلـوار ، مـاكـس ارنســت ، ثيــودور فـرانكيـل ، جيرارد ، ميشيـل ليريـس ، ليبور،لوبيك، جورج مالكين ، اندريه ماسون ،ماكس موريس ، بيير نافييه ، مارسيل تول ، بنجامان بيريه ، ريموند كيلو ، فيليب سوبو ، ديديه مونييم ، رولاند توال .

انطونان آرتو :

خطاب الى البابا *

لست أنت الذى تعترف ، أيها البابا ، و إنما نحن . فما عليك إلا أن تفهمنا .

و دع الكاثوليكية تفهمنا أيضا .

فبإسم العائلة و الوطن ، إنك تحفز على بيع الأنفس / تلك الطواحين الطليقة للأجساد.

نحن نمتلك ممرات كافية للعبور بين أرواحنا و أجسادنا .

و نمتلك مسافات كافية لنغطى أكثر مما تضع قساوستك جلادى عميرة من أكوام المذاهب التى لاتنقطع ، تلك التى تدعم كل مخصى العالم الليبرالى بينهم وبيننا .

فبالنسبة لكاثوليكيتك فإن إلآهك المسيحى ، والذى هو لايختلف عن غيره من الآلهة ، محمل بكل الشرور.

١- فإنك قد وضعته فى جيبك .

٢- نحن لانعير أدنى أهمية إلى قوانينكم الدينية ، فهارسكم ، وخطاياكم ، وإعترافاتكم وقساوستكم . إننا نفكر بحرب جديدة / حرب عليك أيها البابا .. أيها الكلب .

هنا حيث الدماغ يعترف للدماغ .

فمن قمة إلى قعر رومانيتك المقنعة ، فإن الشىء الذى ينتصر هو كراهية الحقائق المباشرة للروح ، ذلك اللهب الذى يحترق فى الدماغ .

ليست هناك ثمة إله ولا كتاب مقدس ولا إنجيل وليست هناك كلمات لتوقف العقل .

نحن لاننتمى إلى هذا العالم . أيها البابا ، أيها المرتبط بهذا العالم ، لا الارض ولا الإله يتكلم من خلالك .

فالعالم جحيم الروح

أيها البابا الملتوى ، أيها البابا أيها الغريب عن النفس .

دعنا ننغمس فى أجسادنا وأترك أنفسنا

ضمن أنفسنا .

نحن لا نبتغى حافة مبضعك المنور .

---

* كتب آرتو هذا الخطاب عام ١٩٢٥ ونقلته عن مجلة " الرغبة الاباحية " العدد الاول . يناير ١٩٧٣ .

بنجامان بيرية

فضيحة الشعراء *

إذا بحثنا عن المعنى الأصلي للشعر ، الذى أصبحت تخفيه اليوم بهارج المجتمع التى لاتحصى ، نلاحظ أنه النفس الحقيقى للإنسان . إنه منبع كل معرفة بل إنه هذه المعرفة نفسها ف مظهرها الأنقى . ف الشعر، تتكثف كل الحياة الروحية للإنسانية . إنه أرض أبدا خصبة ، تحفظ الى الأبد ذخرا من البلور الشفاف وحصاد الغد . ألوهية وصية ذات ألف وجه ، يسمى حب هنا ، وحرية هناك وعلم هنالك . الشعر يظل كلى القدرة ، إنه يغلى غليانا ف رواية الإسكيمو الأسطورية ، يتفجر ف رسالة حب ، يرش ، برشاشه ، فصيلة تنفيذ الإعدام التى ترمى برصاصها ، العامل عند لفظة نفس الثورة الإجتماعية الأخير ، نفس الحرية ، تتألق شرارته ف إكتشاف العالم ، تخور قواه ، وقد نزف دمه ، حتى ف أغبى ما ينتج بإسمه .

إن ذكراه ، مدحا يود أن يكون رثاء ، تبرز حتى ف الكلمات المحنطة للقس ، معتاله الذى يستمع اليه المؤمن أصم أبكم بحثا عن الشعرف قبر العقيدة ، حيث لم يعد الشعر سوى غبار كاذب . أن مشنعيه ، قساوسة حقا أو زورا ، أكثر نفاقا من كهنوت كل الكنائس ، شهود زور ف كل الأزمنة ، يتهمونه بأنه وسيلة تملص وهروب أمام الواقع وكأنه ليس الواقع نفسه ، جوهره وتمجيده .

لكن ، بما أنهم أعجز من أن يروا الواقع ف كليته وف علاقته المعقدة ، لايريدون رؤيته ف مظهره الأكثر مباشرة والأكثر دناءة . أنهم لايرون سوى الزنا دون أن يعرفوا الحب ، يرون قاذفة القنابل دون أن يتذكروا أيكاروس (رجل أسطورى تخلص من سجنه بصنع جناحين والطيران بهما) ، يقرأون رواية المغامرات دون أن يفهموا الصبوة الشعرية الدائمة البسيطة والعميقة التى تطمح الى ارضائها عبثا . إنهم يحتقرون الحلم لحساب واقعهم وكأن الحلم لم يكن أحد أوجهه الأكثر إثارة ، يمجدون الفعل على حساب التأمل وكأن

* BENJAMIN PERET. LE/ DESHONNEUR DES Poetes . Mexico 1945

عن مجلة " الرغبة الاباحية " . العدد الاول ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠ . الاصدار الجديد . باريس ترجمة عبد القادر الجنابى

الأول بدون الثانـي ليس مجرد رياضة عديمة القيمـة ككل رياضة . قديما كانـوا يقابلون الروح بالمادة ، إلههم بالإنسان ، واليوم يدافعون عن المادة ضد الروح .

فى الواقـع إنما يحقدون على الحدث دفاعـا عن العقل دون أن يذكـروا أنى يتدفـق هذا العقل .

لأعداء الشعر ، على مر العصـور ، وساوس تحدثهم بإخضاعه الى غـاياتهم المباشرة ، بسحقه تحت إلاههم أو ، أخيرا ، بشـده بقيود الإلوهية الجديـدة السمراء أو "الحمراء" – الحمراء ، السمراء ، لون الـدم المجفف – إلوهية تفوق سابقتها قسـوة وفظاظة ، إن الحياة والثقافـة ، عندهم تتلخصـان فى المفيد وفى غير المفيد ، مع الإضمار بـأن المفيد يأخـذ شكل معـول يستعمل لصـالحهـم . الشعـر ، بالنسبـة إليهـم ، لايعـدو أن يكون تـرف الغنـى ارستقراطيا أو صيرفيا ، واذا أراد أن يكون " مفيـدا " للجماهير ، عليه أن يخضع الى قدر الفنون " المطبقة " فنون "الزخرفة " الفنون "المنزلية" ، الخ .

بيـد أنهم يشعرون بـالغـريزة ، إن الشعـر هـو نقطـة الإرتكاز التـى كـان ينشدهـا ارخميدس، ويخشـون أن العالم إذا رفع سوف يسقط على رؤوسـهم . وهذا يفسر طموحهم الى تحقيره ، الى تجريده من كل فاعلية ، من كل قيمة عظيمة ، لإعطائه دورا مؤاسيا ، نفاقا هو دور الراهبة . على أنه لاينبغى للشاعر أن يغذى عند الآخرين رجاء وهميا ، إنسانيا كان أم سماويا ، ولا أن يعجز الأذهـان يحقنها بثقة غير محدودة فى أب أو قائد يصبـح كل نقد يوجه اليه تدنيسا. بل ، بالعكس ، عليه هو أن يتكلم الكلام المدنس دوما والسباب المستمر .

على الشـاعـر أولا أن يعـى طبيعتـه ومكانتـه فى العـالم ، وعليـه ، كمكتشـف لايعتبر الإكتشاف سـوى وسيلة لبلـوغ إكتشاف جديـد ، أن يكافح بـدون هوادة الآلهة الشـالة الـواقفة وقفـة العنيد لإبقـاء الإنسان على عبـوديته حيـال القوى الإجتماعيـة والإلوهيـة المتضافرة والمكتملـة . سيكون إذن ، ثوريا ، لكن ليس مـن أولئك الذين يعارضـون طاغية اليوم ، المشـؤوم فى نظرهم لأنـه لايرعى مصـالحهم ، ليمدحـوا كمال ظالم الغد الـذى قد نصبوا أنفسـهـم خدما له . كـلا، إن الشاعر يناضـل ضد كل إضطهاد. إضطهـاد الإنسان للإنسـان أولا وإضطهاد فكـر الإنسان من طرف العقائد الدينيـة ، الفلسفية والاجتماعية . يناضل لكى يبلغ الإنسان معرفة نفسه ومعرفـة الكون معرفة كاملة . ولاينجم عن ذلك ان الشاعر يـرغب فى جعل الشعر فى خدمـة عمل سياسى ولـو كان ثوريا . بيد أن شـاعريته تجعل منه ثوريا ، عليه أن يناضل فى كل ميـدان . فى ميدان الشعر بوسائل خاصة بالشعر، وفى ميدان العمل الاجتماعى ، دون أن يخلط ، أبدا، ميدانى العمل . وإلا أعاد الإلتباس الذى

ينبغى تبديده ، ومن ثم يبطل أن يكون شاعرا ، أى ثورويا .

إن الحروب مثل الحرب التى نقاسيها ، ليست ممكنة إلا بفضل تضافر كل قوى الإرتداد ، إنها تعنى ، فيما تعنى ، توقف التقدم الثقافى الذى تحبطه هذه القوى الارتدادية المهددة من طرف الثقافة .

إن هذا لأوضح من أن نلحّ عليه . عن هذه الهزيمة المؤقتة للثقافة ، ينجم حتما انتصار روح الرجعية ، وفى مقدمة ذلك انتصار الظلامية الدينية وهى التتويج الضرورى لكل الرجعيات . يجب أن نعود الى أمد بعيد فى التاريخ لنجد حقبة توكل فيها رؤوساء الدول على الله ، على العناية الالهية ، الخ . كما يفعلون الآن . لايكاد تشرشل يلقى خطابا واحدا دون الاستعاذة بالله وكذلك روزفلت. ديجول يستظل بصليب اللورين ، هتلر لايفتأ يستند على العناية الإلهية، والكهنة على إختلاف كنائسهم يشكرون الرب من الصباح الى المساء على جوده عليهم بستالين .

إن موقفهم ليس مظهر شذوذ وإنما تكريس حركة إرتدادية عامة ، وفى الوقت ذاته تعبير عن هلعهم . لقد كان خوارنة فرنسا إبان الحرب السابقة يصرحون بأبهة أن الله ليس المانيًا، فى حين أن رفاقهم فى الدين على الجهة الأخرى من الراين كانوا يطالبون له بالجنسية الجرمانية • كما أنه لم يسبق لكنائس فرنسا مثلا ، أن عرفت عددا من المصلين يضاهى عدد الذين يترددون عليها منذ نشوب الحرب الراهنة (العالمية الثانية) . ماهو مأتى انبعاث الإيمان هذا ؟ أولا ، اليأس الذى تسببه الحرب والبؤس العام . لم يعد الإنسان يرى أى مخرج على الارض لوضعه الشنيع أو لايرى بعد ، ويبحث فى سماء وهمية عن عزاء لمصائبه المادية التى تفاقمت من جراء الحرب بصورة مهولة . ولئن كانت شروط الإنسانية المادية ، التى أحدثت الوهم الدينى المعزى ، ملطفة ، فى حقبة عدم الإستقرار المسماة سلما ، فإنها لم تنقرض وظلت تطالب بارضاء حاسم .

كان المجتمع يشهد إنحلال الأسطورة الدينية البطىء ، دون أن يجد له بديلا غير سكارين .

مدنية الوطن أو الزعيم .

ان البعض ، امام هذه البدائل الوهمية ، بفضل الحرب وشروط تطورها يبقون فى حيرة ، بدون أى ملاذ سوى مجرد الرجوع الى الإيمان الدينى . ان الذين وجدوا هذه البدائل غير كافية وعتيقة ، قد فتشوا إما عن إبدالها بمواد إسطورية جديدة وإما عن احياء الاساطير

القديمة . ومـن ثم التأليه العـام فى العالم ، للمسيحية من جهـة وللوطن والزعيـم من جهة أخرى.

لكن الوطن والزعيم مثل الدين ، الذى هما أخوان له ، ومنافسان فى الوقت ذاته ، لم يعد لهما الآن أى وسيلة للسيطرة على العقول سوى وسائل الإجبـار . إن إنتصارهم الراهن ، نتيجة سياسة النعامة ، لايعبر البتة عن إنتصارهم الباهر بل هو نذير نهايتهم المداهمة .

إنبعاث الله ، الوطن والزعيم هو أيضـا نتيجة التشويش الاقصى المستولى على العقول الذى ولدته الحرب ورعاه المستفيدون منه . وبالتـالى فإن الإختمار الذهنى الذى ولده هذا الوضـع بقى ، بقدر الإستسلام إلى التيار ، إرتداديا تماما ، ومطبوعا بضارب سلبى .

إن منتوجـات هذا الإختمار تظـل رجعية ، سواء كـانت "شعر" دعـاية فـاشستية أم مضـادة للفاشية أم تمجيدا دينيا . إنها بمثـابة المواد المثيرة للشهوة الجنسية التى يتناولها العجائز ، فهى لاتعيد للمجتمع قوة عابرة الالتسحقه سحقا أفضل .

هـؤلاء "الشعراء" لايشبهـون فى شـىء الفكر المبـدع الذى تميـز بـه ثوريـو ١٧٩٤ (بفـرنسا) او ثـوريو روسيـا ١٩١٧ ، مثـلا ، ولافكر المتصـوفين أو الهرطقة فى القـرون الـوسطـى ، إذ أن مهمتهـم هـى إحـداث حماس زائف لـدى الجماهير ، بينما كـان أولئـك الثوريون والمتصوفون نتيجة حماس جماعى فعلى وعميق ، كـان كلامهم ترجمة له . كانوا اذن يعبرون عـن تفكير وأمل شعـب بأكملـه متشبع .بنفـس الاسطورة او بحـركة نفس الإندفاع ، فى حين أن "الشعر" الدعائى يصبو الى إرجاع القليل من الحياة الى اسطورة تلفظ آخر انفاسها . فهو ، كأناشيد مدنية ، لـه نفس المهمة التنويمية التى لمعلميه الدينيين الذين ورث عنهم مبـاشرة وظيفتهم المحافظـة ، فلئن كان الشعـر الأسطورى ثم الصـوفى يخلق الألوهية فان النشيد الدينى لايعدو أن يستغل هذه الالوهية . كذلك فأن ثورى العام الثانى (للثورة الفرنسية) أو ثورى ١٩١٧ كان يخلق المجتمع الجديد بينما الوطنى والستالينى اليوم يستغلان ذلك المجتمع .

إن مقابلة ثوريى العام الثانى وعام ١٩١٧ بمتصوفى القرون الوسطى لاتعنى البتة أننا نضعهم على نفس الارضية ، لكن الفصيل الأول ، بمحاولتهـم إنزال فردوس الدين الوهمى على الارض يبدون نفس السـيرورة السيكلوجية التى نكتشفها عند الفصيل الثانى . بيد انه ينبغى أن نميز بين المتصوفين الـذين ينزعون رغم إرادتهم الى تعزيـز الاسطورة ويهيؤون بشكل لا إرادى الشروط التى تؤدى الى إختـزال الاسطورة الى عقيدة (دوجما) دينية وبين الهراطقة الذيـن ظل دورهم الفكرى والاجتماعى ثـوريا على الدوام ، إذ أنه يضـع موضع

الشك ، المبادىء التى تـرتكز عليها الاسطورة لتتحنط وتصبح عقيـدة (دوجما) . فلئن كان المتصوف الإرثوذوكسى (ولكن هل يمكن الحديـث عن متصوفيين إرثوذوكس ؟) يعبر عن تقليد نسبى ، فإن الهرطوقى بالمقابل يعبر عن معارضة حيال المجتمع الذى يعيش فيه .

لم يسبق إذن مـن يستحق نفـس الحكم الـذى نخص به فـرسان الـوطن والـزعيم إلا القساوسة ،إذ أنهم يشاطرونهم نفس المهمـة الطفيلية حيال الاسطورة . ولا أريد مثالا على ماسبق سوى ذلك الكراس الصغير الذى صدر أخيرا فـى " ريـو دى جانيرو " بعنـوان " شرف الشعراء " والذى يحتوى على مختارات شعرية نشرت سرا فى باريس أثناء الإحتلال النازى . ليس فى هذه المختارات قصيدة واحدة تتجاوز المستوى الغنائى الذى يميز الإعلان الصيدلى .

وليس مـن باب الصدف أن معظم مـؤلفيها قد إعتقدوا أنـه عليهم الرجوع إلى القـافية والبحور الشعرية الكلاسيكية . فالشكل والمضمون يحتفظان حتما بعلاقة جد وثيقة ، وفى هذه " الابيات " يتفاعلان تفاعلا يؤدى بهما الى سباق جنونى نحو أسفل درجات الرجعية. إنه لذو دلالـة كبرى أن معظم هذه النصوص تجمـع جمعا وثيقا بين المسيحية والقـومية وكأن أصحـابها أرادوا أن يبينوا أن العقيـدة الدينية والعقيـدة القوميـة يتبعان مـن نفس المنبع، ولهما نفـس الوظيفة الإجتماعيـة . حتى عنوان الكـراس " شرف الشعراء " ، معتبرا بالنظر الى محتواه ، يأخذ معنى غريبا عن كل شعر .

يتمثل شرف هؤلاء " الشعراء " ، عند آخر التحليـل ، فى أنهم يبطلون أن يكونوا شعراء ليصبحوا وكلاء إعلان . (...)

اراغون المعتاد على الطاعـة العمياء والبخور الستالينيين لم ينجح نجاح " الشـاعرين " الأولين (*) فى التـوحيد بين اللـه والوطـن . فهـو لايمجد اللـه إلا تملصا ، إن صـح التعبير ، ولانظفر إلابنص يحسده عليه صاحب الانشودة الاذاعية الفرنسية .

UN MEUBLE SIGNE LEVITAN EST GARANTI POUR LONGTEMPS.

(اعلان يقول أثاث من صنع ليفيتان مضمون لزمن طويل) .

---

* هنا مقطع لم ير الجنابى ضرورة ترجمته ، ويتحدث فيه بيريه عن الشاعرين ارماسون وبيير ايمانويل ، ويورد نماذج مـن " شعرهما " .. إلا أن الجنابـى يصفهما بالكلبين .. وكنت أود ان أحصـل على النص الأصلى لتكملة هذا الفراغ ، إلا اننى لم أتمكن ، فاكتفيت بترجمة الجنابى .

لكن ايلوار ، الوحيد بين كل المشتركين فى هذا الكراس الذى كان شاعرا يوما ما ، هو الذى نجح فى كتابة الترتيل المدنى الأكثر إكتمالا .

فوق كلبى النهم والرقيق
فوق أذنيه المنتصبتين
فوق ساقه الرعناء
أكتب إسمك .

فوق مقفز بابى
فوق الأشياء المألوفة
فوق موجة النار المباركة
أكتب إسمك ...

يمكن أن نلاحظ عرضا أن الشكل الترتيلى بارز بوضوح فى أغلبية هذه "القصائد" ، لاريب أن ذلك ناتج عن فكرة الشاعرية والانتحاب التى يفترضها هذا الشكل وعن التذوق الإنحرافى للشفاء الذى ينزع الترتيل المسيحى إلى تمجيده لإستحقاق النعيم السماوى . حتى اراغون وايلوار الملحدين قديما ، ظننا أنه عليهما استحضار " القديسين والأنبياء " واللجوء إلى الترتيل ، للإستجابة إلى الشعار المشهور "الخوارنة معا" بلاشك .

فى الواقع ان جميع المشتركين فى هذا الكراس ينطلقون دون أن يقروا بذلك ، لاسرا ولاجهرا ، من خطأ ارتكبه " جييوم ابولينير " ويضخمونه. لقد أراد ابولينير ان يعتبر الحرب موضوعا شعريا . لكن إذا كان يمكن للحرب ، بصفتها صراعا مجردا من كل روح قومية ، أن تبقى عند اللزوم موضوعا شعريا ، فإن الأمر يختلف تماما عندما نكون أمام شعار قومى ، حتى ولو كان الوطن المعتبر متعرضا الى إضطهاد وحشى على يد النازيين مثل فرنسا . ذلك أن طرد العدو الجائر والدعاية اللازمة لذلك يعودان الى العمل السياسى ، الاجتماعى أو العسكرى ، حسب مباشرة هذه المهمة بطريقة أو بأخرى .

وفى كل الحالات لاينبغى للشعر أن يتدخل فى هذه القضية إلا بطريقته الخاصة ، بمدلوله الثقافى نفسه ، حتى ولو وجب على الشعراء أن يشاركوا بصفتهم ثوريين فى دحر الخصم النازى بطرق ثورية ، دون أن ينسوا أبدا أن هذا الإضطهاد يطابق أمنية معلنة أو مخفية لدى جميع الأعداء – أعداء الداخل أولا ثم الاعداء الاجانب – اعداء الشعر مفهوما

كتحرير شامل للـروح الإنسـانية . ذلك أن الشـعر، كى نحـاكى ماركـس ، ليس له وطن فهو يضرب بجذوره فى جميع الأزمنة وجمـيع الأماكن .

إن الحديث يطـول عن الحريـة التى كثيرًا مـاوردت فى تلك الصفحـات . أولا ، عن اى حرية يتكلمـون ؟ ترى عن حرية عـدد ضئيل فى إستغلال مجموع السكان ، أم عـن حرية هؤلاء السكان فى الإنتقام من هذه القلة ذات الامتيازات ؟ أهى حرية المؤمنين فى فرض الـههم واخلاقهـم على المجتمع برمتـه ؟ أم هـى حريـة هذا المجتمـع فى رفض الله ومسـح فلسفته وأخلاقه ؟ الحرية تشبه " شراقة هواء " على حد قـول اندريه بروتون ، وكى تؤدى شراقة الهواء هذه دورها عليها أولا ان تذهب بكل روائح الماضى العفنة التى يعج بها هذا الكراس. مادامت أشبـاح الدين والوطن المؤذيـة تصدم المجال الاجتماعى والفكرى ، أيـا كان القناع الذى تستتر خلفـه ، لايمكن تصـور أية حـرية. إن الطـرد المسبق لهذه الأشبـاح شرط من الشروط الرئيسية لبداية عهد جديد .

وكل قصيـدة تمجد " حريـة " غير محددة قصدا ، عندما لاتكـون موسومـة بصفات دينية أو قـومية ، تبطل أولا ان تكـون قصيدة ، وبالتـالى تشكل حـاجزا فى طريـق التحرر الكامـل للإنسان ، إذ أنها تغالـط هنا الإنسان عندمـا تشير عليه ب " حرية " تخفـى قيودا جديـدة . وعلى النقيض ، إن نفسا مـن الحرية الكاملـة والفاعلة تتصـاعد من كـل قصيدة أصلية ، حتى وإن لم ترد هـذه الحرية فى مظهرها السياسى أو الاجتماعـى ، ومن ثم فإنها تسهم فى التحرر الفعلى للإنسـان .

جورج حنين

الفكاهة السوداء *

الفكاهة السوداء للكائن الإنسانى كـالتشريح للحيوان . تشق – غالبا دون مخدر – فى حميمية اللحم وفى عمق الأنسجة . إنها تتناول مراحـل من الحياة ، ليس فى مظهرها المرئى وإنما فى المجموع العضوى الذى تشكل هذه المراحل جزءا منه .

الفكاهـة السوداء ترى الحيـاة شرائح . تتحدثون عن منـاظر طبيعية ، تجاوبكـم عن قنوات هضميـة . أما فى شأن تلـك المسائل المجردة عن النفعيـة ، كالفكر النظـرى ونشاط الإنسـان الـذهنى ، فإن هذه الفكـاهة تفكك طـريقة عملها الى حد أن تجلى وراء كـل ظهور للذكاء ، الخيوط والحيـل التى تقف وراءه . الفكاهة السوداء ، من هـذه الوجهة ، هى أروع عملية تفكيك للوعى – بل تكاد تكون تفريغا تاما للعلبة الدماغية – أُتيح للانسان أعمالها فى نفسه .

* * *

تصدر الفكاهة السـوداء عن تساؤل رئيسى حول الوجهـة الفعلية لأى شيء . أحقيقة يوجد أى شىء فى مكانه ؟ وبأى شرع خصص له هذا المكان ؟ واذا ماقلبنا رأسا على عقب – حكاية ان نشهد النتائج – الوظائف المخصصة على حدة لكل مؤسسة ولكل الوسائل المادية ولكل الوسائل الاستعمالية . بعبارة أوجز ، الـوظائف المخصصة لآلاف " العكاكيز " التى جد الانسان فى سبكها حتى يتقدم ، بكل دعة ، نحو الموت ؟

من هنا كون الفكاهة السوداء على هذا القدر من الا احترام للتصنيفات المتواضع عليها . إنها والنزعة المحافظة لاتجتمعان . كما أن الفكـاهة السوداء ذاك المختبر الفسيح – لغبطة الاختبار لاغير – تسلـم التقاليد الموسـومة بالمقدسـات الى السنة اللهيب ، الألسنـة الأكثر صفاء فى الكيمياء الذهنية .

* * *

---

* عن مجلة " النقطة " . العدد الاول ١٥ سبتمبر ١٩٨٢ . باريس .

الهزل ليس الفكاهة السوداء ، التهريج ليس الفكاهة السوداء . فالفكاهة السوداء لاتحدد لابإنفجار الضحك ولا بالعويل . بالنسبة لهذه المتغيرات لتعابير السحنة الزوغانية هذه ، الفكاهة الحقة يجب تناولها كإحدى ثوابت السلوك وكقدرة استقبالية ، لدى الانسان، تجاه مايحيطه . طريقة خاصة لرد الفعل تجاه كل ماتنقله ألاحاسيس وذاك من الساعة الاولى الى الأخيرة من النهار ومن الحياة .

* * *

يقول جاك فاشيه بأن " الفكاهة السوداء هى (لدى الشخص) الحس باللاجدوى المسرحية وبدون غبطة قطعا " . فكرة لو أخذناها منه لأمكننا القول : ان الفكاهة السوداء هى الحس بكل المقبل من اللاجدوى فى حياة تنقصها الغبطة الكافية .

هكذا نرجع ، على أقل تقدير ، من المناطق الوعرة للعدمية الأكثر مجانية ، الى عتبة واقع تغييره جذريا قضية لاتنازل لنا عنها . وبهذا تعثر الفكاهة السوداء من جديد على ما أداوم على إعتباره وظيفتها العملية التى لاتكمن فى إكتساحها لكل شىء لكن فى تعيينها لمستوى يؤشر على درجة – قد تقل أو تكثر – لنقاء ولكرامة هذه الحقبة أو هذا المجتمع .وبقدر مايجوز الكلام عن نزعة تشاؤمية بناءة ، فالفكاهة السوداء يمكن أخذها على انها التخريج الادبى لهذه النزعة .

* * *

الفكاهة السوداء رؤية نقدية ، مؤقتا ، متشائمة . حدتها فى نمو متواتر مع انفتاح مجال الحريات الانسانية وتوسعه . إنها تؤدى دور المصنف للأشخاص ، للاوضاع ، وللأشياء التى تأخذها بعين الاعتبار ، وذلك تبعا للذى له الغلبة فى هذه الأشياء ، اللاجدوى أو الفرح .

* * *

تنضج الفكاهة السوداء فى خفر ذاك المكان ، المكان الأكثر قصوا بين الأمكنة كلها . من هنا كون البشر ، فى قرارة أنفسهم ، يبدون فتور الاستقبال الفورى والتلقائى لها ، وكونها ، بالمقابل ، تتمسك بضرب من الضحك المتلالئ الذى يتطلب تحققه قرونا ، يالروعة عملية البذار الداخلية هذه .

* * *

أمرؤ يتخيل ، طواعية ، شاطئا ملغوما حيث سابحات خالبة للألباب قد تعرضن وجودهن بدون اى إكتراث .

[٧]

ريـح واحـــدة
تحرق أكتافنا

تريستان تزارا

فتحت الابواب*

بلاضجة ، فتحت الأبواب وهى جوانح
من بيادر ثقيلة مفتوحة الزراعين
سهوب الحديد تمتطى الأقنية المزروعة عظام قوافل
ضاعت على الطريق
الأجساد المشدودة لدروب معلَّقة
تحترق فى حناجر الحشودالباردة
فى مجرى النهر يضطجع نور مفترس
ويشق الهواء مقدم السفينة البلورى
إختصار العيون فى سجون البحار
تنويم الحصى فى الأرقام
ولا ألم بين الأشعة المغذية
ولا ألم بطعم أمواج – الشفاه
تهاوى السأم على شاطىء النسيج الوحشى
ساعات أجساد الشمس الرملية
تجمد ألوقت والعربة
دخان
خط
" مرير "
ضبابة أنهار هائجة تملأ الفم الوعر
فلا الانسان يلتقى بالانسان

---

* عن مجلة " الرغبة الاباحية " . العدد ٥ . الاصدار القديم . باريس .

ولاسد الحجر وصخور الرجال العراة زارت هذه الاماكن .. وهى جوانح بلا أجنحة
فتحت الابواب
ولا أحد يزحف – صرخة تعذب الصوف ، الوجود ذاته
ودروب الأبواق الرديئة تشق العواصف – وهى جوانح أيضا
تحت حراشف الجذور تنحنى الصخور الألفية
برق يرن فى تعب المياه

اثنــاء *

فوق رؤوسنا عصفور واحد
وفى أيدينا يد تطير
إنها نفسها ، إنها الزمن
ريح واحدة تحرق أكتافنا
وتحت الحروف المريرة
تقبع الذاكرة الجبانة
الماء الحى الذى كنا
ساعة مولد الكلمات

* * *

لقد طوينا الطرقات
وراحت المقصات تمشى
على وقع الاكتشافات المقبلة
الحدائق الجامدة فى ظلمة أفواهنا

* * *

* عن مجلة " الرغبة الاباحية " العدد ٢، ٣ من الاصدار القديم . باريس .

قلب وجدناه ، مزمار ممتلىء
طفل نيران بلا دخان
صافية أولية

* * *

ويرضعون حليبا طازجا لإرضاء قلوبهم .
هناك شمس فى الأصابع العمياء
التى تحصى أسواق المدينة
فى رؤوسنا ذات المؤن
بصراخ المد و الجزر
بين الاشعار و المعارك
أشعلوا الكلمات بالنجوم
من يخسر يربح
سبب الماء الساكن

ترجمة يونس غازى

فيليب سوبو

ميدالية للخبرة *

انفى طويل كالسكين
وعيونى حمراء من الضحك
فى الليل أجمع الحبيب والقمر
وأركض دون التفات
فاذا كانت الاشجار خائفة خلفى
لا أبالى
آه ما أجمل اللا مبالاه فى منتصف الليل
الى أين يذهب الناس
كهرباء المدن
موسيقيو القرى
ترقص الحشود بسرعة شديدة
وأنا لست سوى ذلك العار المجهول
أو شخص آخر نسيت اسمه .

---

* مجلة " الرغبة الاباحية " عدد ٥ الاصدار القديم

ميدالية ذهبية

يدفع الليل بنجومه
وتمطر السماء رمالا وقطنا
الحر شديد
ولكن الصمت ينسج تنهدات
ومجد الصيف
وفى كل مكان
يقترف القيظ جرائما
زوابع رجال سيقلبون العروش
وأنواء عظيمة
فى الغرب
وفى الشرق
ناعمة كقوس قزح
الساعة الثانية عشرة ظهرا
كل الأجراس
تردد
الثانية عشرة
انتظار أصم
كحيوان هائل
يخرج أعضاءه من كل الزوايا
يصوب عقصاته
إنها الظلال والأشعة
ستقع السماء على رؤوسنا
ننتظر ريحا
ستكون زرقاء ، اليوم ،
كبيرق .

ترجمها يونس غازى

هانز آرب

هيكل النهار العظمى *

(١)

العيون تتحدث سوية كلهب على الأمواج العارمة
تريد العيون أن تترك الأيام
لا أسماء للهب
لكل لهيب خمسة أصابع
الأيدى ضربت الأجنحة .

(٢)

الشفاه تنهض من الكلمات
مثل جمال من بين أمواج السماء العارمة
الجمال المغلق عليه بالضوء
كجرس مغلق عليه بالقبل

(٣)

لكن ما الذى سيحتل مكانه ؟
فمن قمة المائدة تسقط الأجنحة فجأة
أغصانا نحو الارض
أمام الشفاه
فى الأجنحة ليل
وبينها نفتقد القيود المغردة

* عن مجلة " الرغبة الاباحية " . العدد الثانى والثالث من الاصدار القديم .

هيكل الضوء العظمى يفرغ الفاكهة
وجسد القبل لن يستيقظ أبدا
أبدا لم يكن حقيقيا
بحر الأجنحة يصخّر هذه الدمعة
الجرس يتحدث مع الرأس
و الأصابع تقودنا الى أعشاب العيون
من خلال حقول الهواء
فهناك الأسماء تمر
لكن ما الذى سيحتل مكانهم ؟
فى قمة السماء
لا النوم و لا اليقظة
فأن القبور أكثر إضاءة من الأيام

(٤)

سماء مغردة تتقوس حول القلب
ومع هذا فعلينا أن لانؤمن بأغانيها
فبكل يأس تزهر الفاكهة
العيون تنظر باكية
إلى شفير الأيام
الأيام جروح فقط
والشفاه تقبل فى الفراغ
الشمس تضيع أغصانها
الأغصان تغطى العيون
الضوء أجوف
ومرتع الأجنحة يغطيه الرماد

(٥)

اللهب يمضى نحو النوم تحت الأغصان
غصن السماء أزرق
الطيور الخضراء تحجر أنفسها فى الأغصان
وستسمعها تغنى من خلال فم آيار*
تنهض الأزهار بدون عيون من أخاديد الشفاه
بقعة من الأرض تملأ ... فأن الصوت يقترب
وأن غصن قلبى ينمو سوادا
وعيونى تتحول إلى فاكهة سوداء
وصدر الضوء يتجعد
لكن فى الصيف ينمى الموتى أجنحة مرة اخرى

(٦)

بعيون مغلقة أتحسس طريقى خلال الومض
الضوء يفك نفسه من النهار
والأجنحة تزور الشفاه
بين السماء واللسان ينمو المصعد الذهبى
لحم السماء المحترق يطيح على الارض
والفاكهة ترتطم كقبضات على الارض
الأيام تحمل النار على أمواجها
السماء جنح محترق
جسيم هو زئير فاكهة الصيف

---

* آيار = شهر مايو

(٥)

أين هى الأغصان ؟
الأجراس تتذابل
لم يعد هنالك أى رنين فى الأرض
حيث كنا ذات مرة نتمشى
الضوء ممزق
و آثار الأجنحة تقودنا إلى الفراغ
أين هى الشفاه ؟
أين هى العيون ؟
بفزع كان قلبهم مشتت بين الرؤوس
و النفس الأخير يسقط حجارة من الجسد
حيث كنا ذات مرة نتكلم ..... الدم يهرب من النار
و الإكليل غير واضح المعالم يدور فى الارض السوداء
غير مرئية الى الأبد هى الأرض الجميلة
الأجنحة لن تطفو أبدا مرة أخرى حولنا

(٨)

اللهب يغذى الموت
آه بأى فزع يتعتم النهار
لسان يكذب بلسان
الهواء ممتلىء جروحا
و فى الجروح ظلال العش
الذى يلتقط غصن السماء
الأشجار لا تغيش
و الضوء له ندبات

فقط فى النوم هى السماء مليئة بالعيون والبراعم
فقط فى النوم الأجنحة لا تلقى ظلا على أضواء العيون
والأغانى تتيه مع الأمواج العارمة والغيوم
لكن سنوات كهذه لاتعيش أطول من الأيام

(٩)

الأغصان تتسابق لمساعدة الأجنحة
والأجراس على الطريق الخاطىء
أكثر علوا من سحب العيون
ترنح القلوب والفاكهة المحفوظة
وقبل أن يفتح الغصن عيونه
كانت النار قد استحمت لتوها
الأجنحة تحمل السماء
الكلمات تخرج دخانا من الفم

(١٠)

العيون أكاليل تخرج من الارض
الاصوات تصل فقط من غصن واحد الى الآخر
وعندما تذوب العيون ينضج الضوء
ويسقط جرحك فى الموسم الجميل
والأعشاش كذلك تقرع فى قمة السماء

أنا حصان

آخذ القطار
وهو مكتظ
ففى مقصورتى
كل مقعد تحجزه سيدة
يجلس فى حجرها سيد
الهواء مدارى لايطاق
وكل المسافرين
جائعون بفظاعة
أنهم يأكلون بلا انقطاع
فجأة يبدأ السادة
يتباكون ويتضجرون
ومن ثم يطالبون بالصدور الأمومية .
يفكون أزرار ملابس السيدات
ويرضعون حليبا طازجا لإرضاء قلوبهم .
بيد أنى لا أرضع
ولاأرضع
لا أحد يجلس فى حجرى
ولا أنا جالس فى حجر أحد ،
فأننى حصان .
أنا جالس جسيما ومنتصبا
سيقانى الخلفية على مقعد السكة الحديد
وسيقانى الأمامية

تسندني بارتياح
أصهل صهيلا عاليا
وعلى صدرى تتوهج
الأزرار الست للجاذبية الجنسية
على شكل صف جميل
مثل أزرار الزى الرسمى المتوهجة .
آه ياموسم الصيف
آه يا عالما متسعا وكبيرا

ترجمة عبد القادر الجنابى

عبد القادر الجنابى

القارب القابل للذوبان *

الى بولا وجورج حنين

أيها البحر
قبل أن تخبو النجوم مع الصباح الوليد
قارب ، وسطك ، يتهيأ للأبحار
إذ ما من مجيب على الشاطىء
غير أنين النهار وغصص موت الليل
غير المعاطف الرمادية التى يندثر بها جنود الحلول
غير الرموز والمرايا
غير صمت ينوء لأنه شائك بثلج الصيحة .

* عن مجلة الرغبة الاباحية . العدد الاول . ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠ . باريس .

أيها البحر
كيف يمكن للروح النبيلة أن تتوضأ هذا ؟
ما من مخرج ، أيها البحر
أنه يتهيأ للابحار ، ومن سُرتك
أيها البحر ،
وذا هو يودعك .
كل الشواطىء ، ثمة ضياء قمر ينسكب فوق محيط رملها
كل الشواطىء ، أيها البحر ، ملك يمين هذا القارب
لكن الآين الذى يبتغيه
هو اللا مكان
وهل من لامكان أفضل من العمق
عمقك ، أيها البحر ، حيث يغص بالعالم الذى له ملامح
هذا القارب المزمجر ، فرحا تحت الماء .
ذا هو يغوص ، أيها البحر .
القارب يغوص ويترك ظله ، طافيا ، على سطح الماء
ماءك أيها البحر .

(كتبت فى عدة دقائق بعد عدة شهور)
(باريس ٢٠ / ١٠ / ١٩٨٠)

جَوَلان *

فى خرائب الصورة أجول وأصول
أنظر في تلك الجهات :
أفجار تتفتح على قمم الليل
ممرات تفضى حتى بياض الارض
الصمت يبلغ صراخه المرآة .
ها أنا شاخص
إلى جبال دون وديان
يطوف الكلم بأعلاها
قاصدا أشجار تلدها ثمار .
هنا ،
في خرائب الصورة ،
تشبث الإنسان بالحركة
فتشقق الظل .

* عن مجلة – الرغبة الاباحية . اغسطس ١٩٨١ . باريس .

المراجع

Salvador Dali : journal d'un genie . Edition de la table ronde. Paris. 1964 . -

– موسوعة علم النفس . اعداد د. اسعد رزق الطبعة الأولى . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٧٠ .

– كتالوج معرض دالى . مركز جورج بومبيدو . باريس ١٨ ديسمبر ١٩٧٩ ١٤ ابريل ١٩٨١ .

– شوقى الريس : دالى فى غموض الحياة والموت.مجلة النهار العربى والدولى ٧/ ٩/ ١٩٨٠ .

What is surrealism ? Trans. David Gascoune, London 1936

– عصام محفوظ . السريالية وتفاعلاتها العربية . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٨٧ .

– ميشيل كاروج . اندرية بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية .
ترجمة الياس بديوي . منشورات وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٣ .

– حديث خاص فى السريالية . عبد الحميد العلوجى . جريدة الثورة العراقية عدد ١٩٨٧/١/٥

– فى السريالية المصرية . د.لويس عوض . جريدة الاهرام . عدد ١٩٨٧/٧/٤

– الصور القرآنية سبق الى الرؤى السريالية . الدكتور مصطفى الجوزو .جريدة النهار اللبنانية عدد ٥/ ٧/ ١٩٧٤ .

J.H. Mattheus. The Imagery of Surrealism . Syracuse University Press .-- 1977.

– محيط الفنون . الفنون التشكيلية – دار المعارف : ١٩٧٠ .

Nahma Sandrow: Surrealism , Theater , Arts, idea Harper and Row Publish - - ers, New York 1972.

Naville Weston. Kaleidoscope of Modern Art. Harrap. London. 1972.

– الأزمة الراهنة فى الفن بقلم هيلدر . الوشر نقلها عن الفرنسية مصطفى كامل فودة . مجلة الكاتب المصرى . القاهرة . نوفمبر ١٩٤٧ .

A . W . Rossabi. Max Ernst, Edited by David Larkin. Ballantine Books, New York . 1975.

J.P . Hodin . Modern art and the Modern Mind. Leveland and London 1972.-
André Breton Le Surrealism el la Peinture . N.R.F. Paris
Surrealism , edited by Herbert Read, Faber and Faber Limited .
London. 1971.
Dictionary of Twentieth century art. Phaidon Press Limited London. 1975.-
Lucy Lippard . Surrealists on art . Englewood Cliffs. London . 1970.

ـ مجلة « الرغبة الاباحية » العدد الأول . يناير ١٩٧٣ . باريس .

ـ مجلة « الرغبة الأباحية » العدد ٢ ، ٣ من الأصدار القديم . باريس .

ـ مجلة « الرغبة الاباحية » . العدد ٥ . الأصدار القديم .باريس .

ـ مجلة « الرغبة الاباحية » . العدد الأول ٢٥ ديسمبر ١٩٨٠ . الأصدار الجديد . باريس .

ـ مجلة « النقطة » . العدد الأول ١٥٠ سبتمبر ١٩٨٢ . باريس .

Herbert Read, A concise History of Modern Painting. Thames and Hudson. Lonon . 1980.

ـ والاس فالى . عصر السريالية . ترجمة خالدة سعيد. منشورات نزار قبانى. بيروت ١٩٧٦ .

ـ كميل قيصر داغر : اندريه بريتون ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر :بيروت.١٩٧٩ .

ANDRE BRETON, ENTRETIEN. ED , GALLIMARD. PARIS . 1952.

ـ د. ثروت عكاشة. المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية .مكتبة لبنان ولونجمان، ١٩٩٠.
MALCOLM HASLAM, THE REAL WORLD OF THE SURREALISTS , LONDON, 1978.

ـ جييوم ابولينير »نهدا تريزياس » . ترجمة دكتورة نادية كامل . سلسلة المسرح العالمى . وزارة الأعلام الكويتية . أغسطس ١٩٨٩ .

ـ سامية أحمد أسعد فى الأدب الفرنسى المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة . ١٩٧٦.

The shadow and its shadow. Surrealist writings on cinema. edited by paul hammond. published by British film institute. London. 1978.

رقم الإيداع ٢٠٦١ / ٩٣
I .S. B.N 977 - 09 - 0130 - X

مطابع الشروق

القاهرة: ١٦ شارع جواد حسنى ـ هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ ـ فاكس : ٣٩٣٤٨١٤
بيروت : ص ب : ٨٠٦٤ ـ هاتف : ٣١٥٨٥٩ ـ ٨١٧٧٦٥ ـ ٨١٧٢١٣



هذا الكتاب الذى ينشر لأول مرة باللغة العربية يتحدث عن أهم موضوعات الفن والحياة: الحرية .. الإبداع .. التقدم .

وهى نفس الموضوعات التى قامت من أجلها الحركة السريالية فى العالم .

وبعد أن كشف المؤلف لأول مرة أيضًا فى كتابه السابق «السريالية فى مصر» عن تاريخ ووثائق هذه الحركة فى بلادنا ، ها هو يضع اليوم فى تآلف مدهش جوانب الحركة السريالية المتنوعة فى العالم.

فيربط فى كتاب واحد بين التاريخ والأدب والفنون الجميلة وعلم النفس والفكر والسينما وحتى السياسة .. انه ـ فى كلمة ـ ليس كتابًا عن السريالية ولكن عن حق الإنسان فى ممارسة الحب والجنون والحياة . وهذه هى أهمية ـ أو خطورة هذا الكتاب .

القاهرة: ١٦ شارع جواد حسنى ـ هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ ـ فاكس : ٣٩٣٤٨١٤
بيروت : ص ب : ٨٠٦٤ ـ هاتف : ٣١٥٨٥٩ ـ ٨١٧٧٦٥ ـ ٨١٧٢١٣